



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Una imagen esclava. La representación de la
raza negra en el cine y el audiovisual
estadounidense

Slave Images. Representations of the black Population in
US Films and Media

Autor/es

Laura Marco Clavero

Director/es

Enrique Mora Díez

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

2019

RESUMEN

La representación de los afroamericanos en el cine, los *shows* y las series de televisión ha estado marcada por un arquetipo representativo de inferioridad respecto a la raza blanca. De esta manera, sus personajes encarnaban una serie de tópicos estereotipados cuyo influjo ha pervivido hasta la actualidad. La imagen audiovisual no es sino un reflejo del imaginario social, y por ello resulta necesario analizar las formas, connotaciones y significados con que la raza negra ha sido mostrada y construida en las pantallas. Para ello, hemos abordado la visualización y el análisis general de más de ochenta películas, doce series de televisión y seis documentales representativas del periodo comprendido entre 1915 y 2018. A partir del análisis, se ofrecen unos arquetipos básicos de representación y un arco evolutivo que demuestran el modo en que la sociedad estadounidense ha articulado un imaginario de la sociedad negra al servicio de una mirada cargada de poder, sometimiento y dominación.

Palabras clave: *Afroamericano, Cine, Raza, Estados Unidos, Ficción, Negro.*

ABSTRACT

The representation of African Americans in films, shows and tv series have been characterized by a representative archetype of inferiority respecting the white race. In this way, their characters embodied a way of stereotyped clichés whose influence is still present nowadays. The audiovisual image is not other than the reflection of the social idea of it, and therefore it is necessary to analyze the way, the connotations and the meaning with whom the black race has been shown and built through out the screen. For this reason the visualization has been addressed, in addition to the general analysis of more than eighty films, twelve television series and six documentaries representative of the period between 1915 and 2018. Based on this analysis, there are offered some basic archetypes of representation and an evolutionary arc that works in the way in which American society has articulated an social image of black society, working under a gaze of power look charged with power and dominance.

Keywords: *African American, Cinema, Race, United States of America, Fiction, Negro.*

Índice

1. Introducción	5
1.1 Delimitación y justificación del trabajo	5
1.2 Estado de la cuestión	6
1.3 Metodología y proceso de investigación	7
1.4 Objetivos del trabajo.....	8
2. Imperio y barbarie: la dominación racial en la historia estadounidense	10
2.1 La ruptura de las cadenas: el fin de la esclavitud	12
2.2 Culpables de ser diferentes: la segregación	13
2.3 Un cambio en la conversación: los derechos civiles	15
2.4 La ilusión de la normalidad: una tensión latente	17
3. Marco teórico	20
3.1 Los mitos, símbolos e imágenes	20
3.2 Construcción de la raza negra en el audiovisual estadounidense	23
3.2.1 Raza y racismo	23
3.2.2 Imaginario racial estadounidense	24
3.2.3 Roles arquetípicos de la raza negra en el audiovisual	26
3.3 Deconstrucción y reconstrucción del imaginario racial en el audiovisual estadounidense.....	32
4. Rodar sin color: evolución del imaginario audiovisual negro	35
4.1 <i>Loyal slaves</i> y fieras vengativas: el inicio de una mentira	35
4.2 Víctimas indefensas e ideales blancos: cómo encajar en Hollywood	39
4.3 <i>Blaxploitation</i> y <i>black sitcoms</i> : la salvación de una estética	44

4.4 Hacer lo correcto: de secundarios a creadores de historias	47
4.5 <i>Main characters</i> y estrellas de la pantalla: el fin de una mentira	55
5. Conclusiones	61
6. Bibliografía.....	64
7. Anexos.....	67
7.1 Filmografía I: Películas analizadas	67
7.2 Filmografía II: Series de Televisión analizadas	73
7.3 Filmografía III: Documentales analizados	74
7.4 Tabla analítica de roles en cine y audiovisual	75

1. Introducción

1.1 Delimitación y justificación del trabajo

Según afirma su Constitución, la población afroamericana es tan estadounidense como los ciudadanos blancos de dicho país. Sin embargo, su posición en la sociedad ha estado vinculada al motivo de su llegada al país: un comercio esclavista basado en el trabajo forzado. Paralelamente al proceso de liberación de la comunidad negra, el papel de los afroamericanos ha ido ganando de forma gradual relevancia visual, dialógica y directiva. Sin embargo, pese a que la industria cinematográfica de Estados Unidos ha sido analizada en una multiplicidad de trabajos en nuestro país, los personajes afroamericanos no han tenido el mismo destino. Este trabajo se centra en esa perspectiva. Analiza sus características e imagen a lo largo de las décadas, para también trazar una relación con el resto de personajes, con la realidad social del país, de las tramas en las cuales participa y el tipo de producciones, que crean la totalidad del imaginario audiovisual estadounidense.

Resulta relevante destacar la importancia de esta figura en el imaginario por su poder para la creación y transmisión de ideas y pensamientos en la sociedad moderna. Para plasmar como los personajes negros se han visto afectados y han afectado al imaginario audiovisual de Estados Unidos, se ha dividido la historia cinematográfica y más tarde audiovisual del país en cinco grandes etapas [Capítulo 4]. Dentro de cada periodo, se han seleccionado un número variable de películas, series y documentales en función de su relevancia en el momento histórico y en la posterior evolución del medio. Se han fijado unos criterios de selección de las diversas etapas analizadas. Todos cuentan con una producción estadounidense. También han sido producidos dentro del periodo en el que se enclavan, ya que separarlos por temáticas alteraría las características de los personajes. Por último, todas ellas muestran, al menos, un personaje afroamericano en su trama. Todo ello ha permitido trazar un arco y una evolución de la representación de la negritud en la pantalla, con sus matices, perspectivas y significados implícitos.

1.2 Estado de la cuestión

No son pocos los estudios que han abordado un tema como el de la imagen de los afroamericanos en el cine estadounidense. También se encuentra un elevado número de textos sobre esta misma representación pero enfocados a las series y *shows* cómicos de la televisión. En ambos tipos, el enfoque se centra de forma mayoritaria en los aspectos cinematográficos o televisivos, explicando los estereotipos y contraponiéndolos a los personajes de raza blanca en las mismas producciones. Sin embargo, como resulta evidente, la mayor parte de la bibliografía sobre el tema es norteamericana, siendo un tipo de estudio en cierta manera novedoso en nuestro país.

En el campo del cine hay dos obras que resultan esenciales en el planteamiento general de la imagen negra y que han servido como fuente documental para el presente trabajo. La primera es *Toms, Coons, Mulattoes, Mamies, & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Film*, del afroamericano Donald Bogle, publicado en 1973, pero con varias reediciones posteriores que añadían nuevas películas y directores. De forma similar pero menos exhaustiva, se encuentra el libro de 1993, *Framing Blackness. The African American Image in Film*, del afroamericano Ed Guerrero. Ambos textos coinciden en la fijación de ciertos estereotipos en los personajes negros desde el inicio del cine -destaca el punto de inflexión que supone para ambos el título *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915)- y recalcan la figura de ciertos directores y actores en el transcurso del cambio de esa imagen de los afroamericanos en el cine. Con un enfoque de contenido más social y con una mayor importancia de los creadores afroamericanos por encima de los cineastas blancos, el libro de Manthia Diawara, *Black American Cinema* (1993), se muestra como útil por abordar la perspectiva de los espectadores afroamericanos en el bloque final de su estudio. Además, al tratarse de un libro donde Diawara es la editora pero participan varios autores, se crea una yuxtaposición de visiones sobre un mismo tema.

En el género de las series cinematográficas y, con especial énfasis, en las *black sitcoms*, se encuentra *Watching Race. Television and the Struggle for Blackness* (1995), de Herman Gray; también trata este tema *Prime Time Blues: African Americans on Network Television* (2001), del ya nombrado Donald Bogle. En el

marco todavía de las series de televisión, pero con capítulos dedicados a los nuevos modelos televisivos nacidos en la primera década del siglo XXI, se debe mencionar *African Americans on Television. Race-ing for Ratings* (2013), de David J. Leonard y Lisa A. Guerrero.

Todo los materiales nombrados anteriormente están inscritos en el ámbito estadounidense y, muchos de ellos, inéditos en castellano. En España, los estudios propios sobre cine estadounidense no escasean, pero se trata de una mirada general que difiere mucho de los trabajos que se pueden encontrar en Estados Unidos. Aun así, se puede citar el trabajo de Coro Rubio Pobés en *La historia a través del cine. Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo* (2010), el cual trata el tema de la raza en su apartado *Racismo y minorías*. Otro material a destacar es *David Wark Griffith* (1998), de José Javier Marzal, el cuál realiza una investigación sobre el cineasta estadounidense y la representación de la raza negra en varias de sus películas. Sin embargo, los estudios respecto a los personajes y la evolución de la sociedad afroamericana en el cine, la televisión y el mundo documental no existen en el ámbito de España en un único estudio general -que presente el contexto y los motivos-, lo que justifica la pertinencia del presente trabajo.

1.3 Metodología y proceso de investigación

El presente trabajo se ha confeccionado a través de una metodología que combina el análisis práctico -estudio pormenorizado de un amplio número de películas, series y documentales- junto con el estudio histórico -el contexto y la evolución de la sociedad estadounidense, y en particular de la raza negra- y la reflexión teórica. Con este método, se pretende abrir camino a futuras investigaciones sobre el tema de la representación afroamericana en el campo audiovisual, de ficción y no ficción. Para la elaboración de este trabajo se han seleccionado un total de siete roles encarnados en los personajes afroamericanos, para enclavarlos en las diferentes etapas y trazar un arco evolutivo de los mismos. Además, se han seleccionado y visionado -de forma parcial o total- más de 80 películas, 12 series y 6 documentales que se consideran representativos de las diferentes décadas que se abordan en este

análisis. Todos los materiales audiovisuales cumplen los criterios para su selección antes nombrados. Se resalta en este punto que el número de materiales que han servido como documentación ha sido mayor [Anexo 7.1/ 7.2/ 7.3], pero la selección final decidió dejarlos fuera por el menor interés hacia el objeto del trabajo.

A partir del visionado de ese material audiovisual, se han extraído características sobre la trama general, los tipos de personajes, el género, los estereotipos -visuales y dialécticos-, los actores y directores. Una fase paralela ha llevado a realizar un estudio bibliográfico de la historia del país respecto a la raza negra, para poder entender el contexto de Estados Unidos en el momento de la realización y estreno de las películas, series y documentales. Y además, por supuesto, la bibliografía específica editada en el ámbito anglosajón sobre esta cuestión. Para ello, se ha recurrido a Bibliotecas, plataformas de adquisición online y préstamo interbibliotecario, para agrupar un material bibliográfico -en su mayoría, en inglés- suficientemente sólido que permitiera abordar la cuestión con garantías y una suficiente base teórica y crítica. De esta forma, se obtenía toda la información necesaria para la posterior obtención de las conclusiones pertinentes al presente trabajo.

1.4 Objetivos del trabajo

Este trabajo busca retratar la forma en que ha evolucionado la figura de los afroamericanos en los productos audiovisuales -de ficción y no ficción- estadounidenses. Para conseguir este propósito, el punto de partida llevó a plantear los siguientes objetivos:

- Explicar los principales hechos que han ocurrido en Estados Unidos en relación a la raza negra, desde su llegada como esclavos hasta el casi final de la segunda década del siglo XXI. Además, se analizarán diferentes estudios sobre las implicaciones de las razas en la sociedad, y, de forma más pormenorizada, las implicaciones de qué significa la pertenencia a la raza negra en la sociedad estadounidense.

- Mostrar la estrecha vinculación entre el audiovisual estadounidense y su propia realidad social, de forma que los cambios en el segundo afectaban a la imagen que se transmitía de los afroamericanos en el primero y permitían su continuidad.
- A través del contexto histórico, se trazará una imagen aproximada de la evolución de la raza afroamericana en la historia del audiovisual.
- A través del contexto racial negro en Estados Unidos, se establecerán diferentes arquetipos sobre la representación de la comunidad negra en el audiovisual del país.
- En cada periodo se incluirán un número variable de diferentes apoyos visuales que sustenten las características descritas de los personajes afroamericanos.

De forma más estructural, el trabajo se dividirá en tres grandes bloques, sin tener en cuenta las conclusiones finales. Primero, se trazará un contexto histórico de Estados Unidos desde su descubrimiento hasta la actualidad; siempre centrado en el contexto de la población afroamericana en dicho país. El siguiente punto presentará los estudios que muestran la importancia del audiovisual como transmisor -e incluso creador- de mitos o imágenes; también se explicarán los principales roles asociados a los personajes de ficción negros. A continuación, el último gran punto trazará un recorrido por el audiovisual de Estados Unidos a través de diferentes proyectos, dividiéndose en cinco grandes etapas. Por último, se recogerán las principales conclusiones que se extraen del presente trabajo.

2. Imperio y barbarie: la dominación racial en la historia estadounidense

En la actualidad, Estados Unidos es una de las mayores potencias económicas del mundo occidental. Una proeza si se tiene en cuenta que ha necesitado menos de cinco siglos para conseguirlo.

Desde la llegada de los europeos a finales del siglo XV a las costas americanas, aún transcurrirán más de cien años hasta el surgimiento de las primeras colonias inmigrantes estables (Morison, Commanger y Luchtenburg, 1993). La creación de los Estados Unidos enfrentó a dos grupos con intereses contrapuestos: los colonos y los llamados 'indios americanos'. Pronto sus diferencias con la religión y la propiedad privada hicieron aparecer los conflictos (Jones, 1996). Ambos luchaban por su posesión del territorio; en el caso de los indios americanos para vivir y en el de los colonos para producir diferentes materias primas. Si querían poder cultivar esas tierras, necesitaban una mano de obra que no provocase gastos en las colonias: los esclavos negros africanos (Morison et al., 1993). "No hay un país en la historia en el cual el racismo haya sido tan importante por tanto tiempo como en Estados Unidos" (Zinn, 2001: 23).

El presente de los Estados Unidos no se entiende sin la esclavitud de la población negra que fue enviada en masa desde el primer tercio del siglo XVII. Después de ser capturados en el interior y llevados a las costas occidentales de África, eran encadenados por el cuello y las piernas en grandes barcos cuyo destino era alguno de los puertos de las colonias americanas (debido a que allí alcanzaban un precio veinte o treinta veces superior al que alcanzarían en el continente africano). Esta práctica se encontraba perfeccionada, ya que en Centroamérica el transporte de esclavos negros llevaba desarrollándose desde la llegada al continente de los europeos. De hecho, las rutas pronto se diseñaron siguiendo un recorrido que se llamó *the middle passage*, el cual trazaba una forma triangular que unía Europa, África y América (Foner, 2014).

En la colonia de Jamestown, Virginia, atracó un barco holandés en 1619 que transportaba los primeros esclavos procedentes de África (Morison et al., 1993).

Aunque estos esclavos aparecían legalmente en los escritos como siervos facturados, ya que no fue hasta 1669 cuando surgieron las *Fundamental Constitutions*. En ellas, entre otras cuestiones más económicas, se convenía la tolerancia religiosa y la esclavitud de los negros (Morison et al., 1993).

Lo que empezó siendo un añadido a los trabajadores ya existentes (en 1670 su número no superaba los dos mil), aumentó de forma exponencial a finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII. Esto se produjo por tres motivos principales: la emigración de siervos blancos fue limitada por Inglaterra, aumentó el poder de la Compañía Real Africana y la bajada de precios del tabaco provocó que solo las grandes plantaciones fuesen rentables para sus dueños (Morison et al., 1993). Su rentabilidad se basaba en que a diferencia de los siervos blancos, los negros eran esclavos de por vida y más fácilmente identificables por el color de su piel en caso de fuga.

Casi cien años después, en 1763, la cifra de esclavos negros ya rondaba las 350.000 personas; en Carolina del Sur, a mediados de siglo se llegó casi al doble de población negra que población blanca (Jones, 1996). Esta situación fue definida por el esclavo Olaudah Equiano, el cual hablaba de la expansión simultánea de la libertad y de la esclavitud a lo largo del siglo XVIII. Se pedía la libertad, pero para el hombre blanco británico (Foner, 2014). Una idea que parecía ir en consonancia con la política norteamericana; pese a que en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, redactada en 1776, se defendía que “todos los hombres han sido creados iguales”, en la Constitución de 1787 se prohibió establecer impuestos en la exportación de los esclavos y se retrasó la posibilidad de prohibir la esclavitud en un periodo no menor de veinte años. Como resultado de estas medidas, en 1790 el panorama de Estados Unidos reflejaba que de los casi 4 millones de habitantes, unos 700.000 eran esclavos y solo 59.557 eran ciudadanos libres negros (Foner, 2014).

La cifra de esclavos continuó creciendo, de forma gradual en el Norte y de forma exponencial en el Sur. Así, el Sur esclavista se convertía en una pieza fundamental de la Unión (Jones, 1996). Su importancia era tal, que casi el 60% de los esclavos de Estados Unidos en 1850 trabajaban en campos de algodón. Sin embargo, sus vidas apenas tenían relevancia, como relata un exesclavo en 1845 al decir que la mayoría de los esclavos, incluido él, tenían el mismo

conocimiento de su fecha de nacimiento que la que tenía cualquier caballo. Este hecho era así por el deseo de los amos de mantener a los esclavos ignorantes hasta de su origen (Douglass, 2014).

2.1 La ruptura de las cadenas: el fin de la esclavitud

En las primeras décadas del siglo XIX comenzaron a surgir de forma más notable los movimientos en contra de la esclavitud. Para 1836, en los Estados del Norte ya se habían fundado más de quinientas sociedades antiesclavistas y para mitad de siglo sus miembros superaban los 150.000 (Morison et al., 1993). Además, los ciudadanos libres de raza negra ya superaban los 200.000 en todo el territorio.

A esta 'división' nacional en materia de esclavitud se añadió la aparición del candidato republicano por el Estado de Illinois en 1858, el abogado Abraham Lincoln. Posicionado en contra de la expansión de la esclavitud, acabó convirtiéndose en el nuevo presidente del territorio (Jones, 1996). Esta victoria republicana era un gran cambio en el panorama político, ya que significaba el fin del dominio sureño sobre el gobierno federal. No dispuestos a perder ese poder, el Sur dejó la Unión.

En 1860 se estima que el 40% de la población trabajadora eran esclavos, lo que evidenciaba que el Sur los necesitaba más que nunca como mano de obra y que el norte no podía seguir obviando la cuestión de la esclavitud (Clark & Hewitt, 2000). Cuando Lincoln juró su cargo como presidente en marzo de 1861, dejó claro que no iba a permitir que la esclavitud se extendiera tal y como se establecía en el Sur. Así, las bases del conflicto terminaron de asentarse y comenzó la Guerra de Secesión, que se extendería de 1861 a 1865 (Jones, 1996).

Esos cuatro años cambiaron la historia. De cara a los ciudadanos se presentó como una guerra ideológica y de carga racial, pero los verdaderos motivos del estallido de la guerra fueron en gran parte económicos. Ya Lincoln declaró que la guerra "en cierto sentido tenía que ver con la esclavitud", y los grandes anti

secesionistas eran también abolicionistas, pero la cuestión de la esclavitud no provocó el conflicto que acabó causando 650.000 muertes (Keegan, 2011).

Desde el inicio de la guerra, las fuerzas del Norte y del Sur se encontraron descompensadas; el Norte contaba con más habitantes y mayor número de fábricas y recursos, lo que lo convertían en autosuficiente (Jones, 1996). Con el paso del tiempo, se transformó en un conflicto basado en la lucha por la libertad humana. No así para Lincoln, el cual, como había declarado en una carta enviada al *Tribune*, tenía como objetivo final salvar a la Unión, independientemente de cómo afectara eso a la esclavitud (Jones, 1996).

Tras cuatro años en los que la Confederación fue perdiendo posiciones y apoyo por parte de Europa, en abril de 1865 el general Lee se rindió en el sur de Virginia. Pocos días después, el presidente de Estados Unidos, Abraham Lincoln, fue asesinado en una representación de teatro. Su asesino fue John Wilkes Booth, defensor de la causa Confederada (Jones, 1996). Finalmente, el 18 de diciembre de 1865, fue ratificada la 13ª enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, la cual declaraba que bajo ningún territorio donde Estados Unidos tuviera autoridad podría darse la esclavitud o el trabajo forzado. Así, se abolía legalmente la esclavitud (Hernández Alonso, 1996).

2.2 Culpables de ser diferentes: la segregación

Los ciudadanos negros de todo el país pasaban a ser ciudadanos libres, pero muchos habitantes del Sur creían que la liberalización de los antiguos esclavos iba a provocar que se convirtieran en rebeldes (Ashworth, 2012). Otros, por su parte, veían el fin de la esclavitud como una mayor competencia por el trabajo (Clark & Hewitt, 2000).

Los ciudadanos negros se encontraban agradecidos, pero a su vez esperaban ganar en libertades y derechos. Sin embargo, la política del país condenaba la esclavitud pero no se planteaba conceder una igualdad racial (Hernández Alonso, 1996). El dirigente negro Frederick Douglas (Morison et al., 1993) lo resumió así: “el negro quedó libre de su amo individual; pero esclavo de la sociedad”. Esto quedó reflejado en varias leyes llamadas ‘Códigos Negros’,

donde se les otorgaban derechos esenciales pero se les prohibía la posibilidad de ser jurado en un juicio o de declarar en contra de un ciudadano blanco. También había diferencias en los códigos penales, según los cuales era ilegal que los negros llevaran armas (Morison et al., 1993).

La respuesta de los nortños a los 'Códigos Negros' fue la redacción y presentación de la 14.^a enmienda en 1866 (Hernández Alonso, 1996). En la primera sección, se decía que:

“1.Todas las personas nacidas o naturalizadas en los Estados Unidos y sometidas a su jurisdicción son ciudadanos de los Estados Unidos y de los Estados en los que residen. [...] ; tampoco podrá Estado alguno privar a cualquier persona de la vida, la libertad o la propiedad sin el debido proceso legal ...” (Hernández Alonso, 1996: 198-199).

En contrapartida, el miedo del Sur se dejó notar de forma radical. Surgieron varias sociedades secretas violentas, entre las que destacaría el *Ku Klux Klan*, fundada en Tennessee en 1866. Rápidamente se extendió por todo el Sur. Al principio actuaron de forma no violenta; debido a su escaso éxito amedrentando a los ciudadanos, pasaron a acciones como golpear, disparar o ahorcar a ciudadanos negros (Jones, 1996). Pese a todos los esfuerzos de estos grupos por frenarla, en 1869 se aprobó la 15.^a enmienda de la Constitución, la cual declaraba que nadie podía negar el derecho al voto de ningún ciudadano de Estados Unidos “por motivos de raza, color o de su condición anterior de esclavos” (Hernández Alonso, 1996).

Sin embargo, aunque disminuyeron las confrontaciones directas, se produjo una segregación en todas las facetas de la vida. Los trabajadores negros debían sentarse en la parte de atrás durante los oficios religiosos (Faragher, Buhle, Czitrom y Armitage, 1995). De hecho, aun durante los primeros años del siglo XX, los trabajadores negros rara vez trabajaban rodeados de blancos y nunca en posición de superioridad; la mayoría de fábricas de la época contaban con áreas diferentes para separar a los trabajadores negros de los blancos (Faragher et al., 1995). Así, la segregación se expandió por todo el país, llegando incluso a dar lugar a los guetos negros del norte (Morison et al., 1993). Esa tensión racial aumentó hasta llegar a la segunda oleada del *Ku Klux Klan*, que resurgió con fuerza tras la película *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915). Para 1924, el *Klan*

contaba con más de tres millones de miembros en todo el país (Faragher et al., 1995).

Tras décadas centrados en la crisis económica y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), en los años cincuenta los conflictos raciales empezaron a resurgir, como deja patente este fragmento de 1952: "En Estados Unidos los negros son segregados. En América del Sur se azota en las calles y se ametralla a los huelguistas negros." (Fanon, 2009: 87).

2.3 Un cambio en la conversación: los derechos civiles

El revuelo por el caso *Brown v. Junta de Educación Topeka* en 1954 ocasionó que tres años después un tribunal federal decretase la integración racial en la *Central High School* de Little Rock (Arkansas); allí acudieron nueve estudiantes negros y debido a los disturbios fue necesario llamar a la Guardia Nacional (Hernández Alonso, 1996). Estos hechos fueron acompañados de ciertas figuras que se convirtieron en referentes para la comunidad afroamericana estadounidense. Los tres que deben ser nombrados son Rosa Parks, Martin Luther King Jr. y Malcolm X.

En diciembre de 1955, la costurera afroamericana Rosa Parks se negó a levantarse de su asiento del autobús para que fuera ocupado por una persona blanca; el hecho ocurrió en Montgomery (Alabama) y le costó una detención (Hernández Alonso, 1996). Esta acción supuso el inicio por parte de la población negra de un boicot no violento a los autobuses de Montgomery, liderada por un reverendo negro llamado Martin Luther King Jr. y que se extendió durante un año (Morison et al., 1993). La consecuencia principal del boicot fue el fin de la segregación en el transporte de la ciudad (Jones, 1996). A raíz de ese liderazgo, la figura de King se hizo conocida a nivel nacional y paso a ser la imagen principal del movimiento por los derechos civiles. En 1963 fue a Birmingham, donde organizó y lideró una manifestación pacífica que terminó con la segregación en los diferentes espacios públicos (De la Guardia, 2009). Las consecuencias directas de la manifestación fueron más de dos mil ciudadanos negros detenidos y disturbios por todo el país (Hernández Alonso, 1996). Ese mismo año, 250.000 personas se manifestaron en Washington D. C, liderados por Martin Luther King

Jr., para pedir igualdad judicial para todos los ciudadanos; allí, tuvo lugar el conocido discurso de King *I have a dream*, donde pedía y confiaba en la llegada de la igualdad (De la Guardia, 2009).

Un año después se aprobó la Ley de Derechos Civiles, la cual prohibía la discriminación en espacios públicos (Morison et al., 1993). Esta ley concedía una igualdad teórica a muchos niveles, ya que ese mismo año la situación de los afroamericanos era tal que, pese a que las leyes establecían que podían votar y acceder a los mismos espacios que la población blanca, ellos se veían forzados a habitar rodeados de ratas (Zinn, 2001).

Frente a la no violencia del movimiento liderado por King, surgieron diferentes grupos de nacionalistas negros; los más conocidos fueron los Musulmanes Negros y los Panteras Negras. Malcolm X fue parte de los Musulmanes Negros hasta que decidió separarse, convirtiéndose en “la personalidad más destacada que ha producido hasta hoy el resurgir del nacionalismo negro” (Draper, 1972: 94). Defendía ideas opuestas a King, por las cuales los blancos continuaban siendo los enemigos naturales de los negros (Draper, 1972). Las Panteras Negras fue una organización paramilitar fundada en 1966 que defendía el poder negro y las acciones violentas para defenderlo (Jones, 1996). En su programa de diez puntos se llegaba a defender la liberación de la totalidad de presos negros en las prisiones y cárceles del país (Draper, 1972).

“A finales de los 60 empezó una fuerte insurrección en un centenar de ciudades del norte. Fue una sorpresa para aquellos que no tenían unos claros recuerdos de la esclavitud, de esa presencia cotidiana de humillación registrada en la poesía, en la música, en los esporádicos estallidos de ira, o en los más frecuentes silencios, asociados al resentimiento” (Zinn, 2001: 339-340).

En el verano de 1965, tanto en Los Ángeles como en otras ciudades, se llevaron a cabo violentas revueltas en la calle entre afroamericanos y la policía, incrementando las tensiones raciales en el Norte; se calcula que cientos de personas murieron y miles fueron heridos. Dos años después, los disturbios en Detroit se harían famosos por el uso de la fuerza blindada de la policía contra los ciudadanos (Lichtenstein, Strasser y Rosenzweig, 2000). El 4 de abril de 1968, se produjo el asesinato de Martin Luther King, dando lugar a un levantamiento masivo por parte de los ciudadanos negros y sus simpatizantes. Aunque no

existe una fecha que determine el fin del movimiento de los derechos civiles, la muerte de King y el inicio de la década de los setenta actuarían como tal (De la Guardia, 2009).

2.4 La ilusión de la normalidad: una tensión latente

Esta normalización tuvo que ver mucho con el protagonista del país en la década de los setenta, el 37.º Presidente de Estados Unidos, Richard Nixon. Ganó en parte por su presentación como baluarte de la calma y paz interna (Morison et al., 1993). Otorgó tranquilidad a los estadounidenses a través de un retroceso a las costumbres más tradicionales; con una política republicana, en materia de política interior se mostró decidido a frenar la segregación escolar. Aunque fue elegido para un segundo mandato, su implicación en el caso *Watergate* provocó que renunciara al cargo de Presidente de los Estados Unidos (De la Guardia, 2009).

En 1981 tomó posesión de su cargo Ronald Reagan. “Muchos analistas consideran que el movimiento conservador no habría alcanzado tanta fuerza e importancia en Estados Unidos si no llega a ser por la emblemática figura de Ronald Reagan” (De la guardia, 2009: 382). Se mostró contrario al aborto y durante la década de su mandato la tasa de presos encarcelados en Estados Unidos era siete veces superior a la media de Europa (De la Guardia, 2009).

Su sucesor fue el también republicano y Vicepresidente durante los dos últimos mandatos, George H. W. Bush. Tras tres años en el cargo, en abril de 1992, el conflicto racial volvió a ser un tema de importancia nacional cuando se acusó a cuatro policías blancos de propinar una paliza al ciudadano negro Rodney King (Jones, 1996). Un vídeo del momento captó “cómo la policía golpeaba y daba patadas a King repetidas veces mientras yacía en el suelo” (Jones, 1996: 566). Debido a la total absolución de los cuatro agentes implicados, en Los Ángeles se formaron turbas durante tres días cuyo resultado fue el de doce mil detenidos y una estimación de daños materiales de mil millones de dólares (Jones, 1996). El descontento general de los ciudadanos provocó que no fuera reelegido y en su lugar se convirtió en Presidente el demócrata William ‘Bill’ Clinton.

El comienzo del siglo XXI se tradujo también en un cambio en el rumbo político del país, ya que en el año 2000 el elegido para ser el 43.º Presidente de los Estados Unidos fue el Republicano George W. Bush. En el primer año de su mandato tuvo que hacer frente al gran atentado terrorista de la explosión de las Torres Gemelas en Nueva York el 11 de septiembre de 2001. Más de tres mil personas murieron ese día, entre civiles, policías y bomberos (Foner, 2014). El atentado supuso el inicio de la era del miedo hacia el terrorismo y un paulatino auge del sentimiento patriótico. La consecuencia más directa de esos sentimientos fue el envío de tropas estadounidenses a Afganistán e Irak. Al primero se accedió porque se creía que allí operaba el grupo Al Qaeda, responsable de los atentados (García y Hernández, 2004)

En las elecciones de 2008, la población estadounidense pedía un cambio después de ver cómo millones de empleos se perdían por la crisis financiera. En ese clima apareció el candidato Demócrata Barack Obama. Cuando Obama llegó a la Casa Blanca, lo hizo como el primer afroamericano en el cargo. Para muchos, esta elección marcaba el final de una era que había comenzado con Nixon y sus políticas conservadoras (Foner, 2014). Los dos mandatos de Obama no estuvieron exentos de críticas, tanto en su política interior como exterior. En algunos sectores de la población, durante esta presidencia fueron creciendo sentimientos de reacción y cambio; la materialización de esos sentimientos fue la victoria de Donald Trump en las elecciones presidenciales de 2016 (Tovar, 2017).

El triunfo de Trump supuso una sorpresa para parte del país que auguraba su derrota. No ganó el voto popular pero sí salió victorioso del voto del Colegio Electoral. La figura de este nuevo presidente constituyó un cambio en la percepción de Estados Unidos por parte del mundo y de sus ciudadanos. Esto ha supuesto una serie de altercados raciales y de grandes manifestaciones en los años de su mandato hasta el momento.

En conclusión, la historia de Estados Unidos está marcada por la cuestión racial, y por la evolución desde la esclavitud y la barbarie hacia una progresiva expansión de igualdad y de derechos ante la ley. Sin embargo, esta no ha terminado de asentarse en la realidad de la población afroamericana en su día a

día. Este desarrollo, ha afectado y definido a cómo se ha representado la negritud en el teatro, la literatura, la televisión y el cine del país.

3. Marco teórico

3.1 Los mitos, símbolos e imágenes

Un mito es un tipo de discurso, aunque este necesita ciertas condiciones para convertirse en un mito. Es así porque precisa ser elegido por la historia para desarrollarse a partir de un discurso, ya que no es capaz de evolucionar sin ayuda a partir de la naturaleza de las cosas. Una vez construido el mito, este es capaz de crear las jerarquías imaginadas en las que se basa cualquier sociedad; así los mitos sobre la inferioridad de la raza negra en Estados Unidos se filtraron a la base de la cultura americana y occidental en general (Harari, 2015). Además, no es el objeto lo que define al mito, sino la forma de transmisión de este mensaje o discurso (Barthes, 1957), y la forma de transmitir la superioridad blanca en Estados Unidos fue a través de la tradición e imágenes populares, la literatura, el arte, los medios de comunicación y el cine. El racismo se difundió a los ámbitos culturales -consumidos en masa- y allí reside el verdadero poder de los mitos (Harari, 2015).

“Aconteció que los mitos son más fuertes de lo que nadie podía haber imaginado. Cuando la revolución agrícola abrió oportunidades para la creación de ciudades atestadas e imperios poderosos, la gente inventó relatos acerca de grandes dioses, patrias y sociedades anónimas para proporcionar los vínculos sociales necesarios” (Harari, 2015: 122).

Esta mitología les permite ordenar y entender el mundo de una forma unificadora, que se transmitiría en las sucesivas generaciones. Un ejemplo claro de esa ordenación de la población se encuentra en la Declaración de Independencia de Estados Unidos. En ella se establece lo que debe considerarse justicia y cómo todos los seres humanos son iguales. Sin embargo, esos principios solo pueden existir en la imaginación y en los mitos creados para ser contados entre ellos (Harari, 2015). Realmente, “esos principios no tienen realidad objetiva” (Harari, 2015: 127).

Entonces, si términos tales como la libertad y la igualdad no encuentran explicación en el punto de vista biológico, la pregunta que hay que plantear es, ¿por qué entonces son parte fundamental de las sociedades actuales

desarrolladas del planeta? Esto se debe al 'orden imaginado'; este se basa en que los individuos no creen en algo porque sea verdadero, sino porque ser capaces de creer en él facilita la colaboración entre individuos y da lugar a una sociedad preferible (Harari, 2015). Así, según este planteamiento, muchas de las concepciones que se dan como intrínsecas a la existencia de la humanidad, han sido instauradas en algún momento y lugar hasta pasar a formar parte de la existencia.

Debido al precario equilibrio sobre el que se sustentan, es necesario esforzarse de forma continua para permitir la existencia del 'orden imaginado'. Esto provoca que los organismos de poder actúen de forma activa para conseguir que las personas no se salgan de ese orden. Para ello es necesario que existan verdaderos fieles, ya que una creencia conjunta actúa de forma más efectiva que la coerción. Además, para que este 'orden' se mantenga es necesario que crean en él amplios segmentos de la población (Harari, 2015).

Puesto que los mitos se alimentan de que un gran grupo crea en ellos, la existencia del cine y su elevado poder de convocatoria lo han convertido en un medio muy efectivo para la transmisión de ciertos mitos. Funciona porque se basa en una lectura específica de ciertos acontecimientos que quieren contarse, siempre restringida a una perspectiva concreta (Rubio Pobés, 2010). Esta idea complementa el pensamiento del audiovisual como una entidad en la que se encuentran las fobias, obsesiones y deseos de quienes las realizan (Imbert, 2010). Al final, su poder se basa en que "ejerce un eficaz papel de transmisor de códigos culturales, de instrumento informal de socialización de los mismos, y de conformación de la memoria colectiva" (Rubio Pobés, 2010:12).

Esa conformación de una memoria o imaginario colectivo, va a condicionar la percepción de la realidad fuera del audiovisual y a afectar a la creación de la identidad social de cada individuo (Rubio Pobés, 2010). Una de las cuestiones a las que este 'poder' del audiovisual ha afectado es al "referente identitario de la igualdad, pilar fundamental del Credo americano, cuestionado durante mucho tiempo por la sistemática negación del ejercicio de sus derechos de ciudadanía a la población afroamericana en no pocos lugares de Estados Unidos" (Rubio Pobés, 2010:13). En este sentido la posición de la raza negra en Estados Unidos es un ejemplo de mito basado en el 'orden imaginado' (Harari, 2015), por lo que

el ‘poder’ del audiovisual ha continuado manteniendo el mito durante mucho tiempo.

Para entender mejor qué es ese ‘poder’ y cómo puede llegar a afectar al tema de la población afroamericana, resulta pertinente nombrar la teoría de la performatividad.

El origen de la performatividad se encuentra en el filósofo británico J. L. Austin, quien propuso el término y concluyó que había una consecuente relación entre el lenguaje y las acciones. Además de Austin, el filósofo Jacques Derrida fue otra de las fuentes de la profesora y filósofa Judith Butler para enunciar su teoría. Con estos precursores, a finales de los ochenta Butler rescató el término acuñado por el británico para su libro *Gender Trouble*. En él, expuso por primera vez la teoría de la performatividad, cuya idea principal era la “práctica reiterativa y referencial mediante la que el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002: 18).

Para entender como el concepto de performatividad puede enclavarse dentro del audiovisual estadounidense, siendo este el tema a tratar en el presente trabajo, es necesario profundizar más allá del enunciado principal. Partiendo de la base en la cual el género no es una elección personal de cada individuo, Butler se plantea las siguientes cuestiones:

“¿Cómo podríamos precisamente comprender la repetición ritualizada a través de la cuál esas normas producen y estabilizan no sólo los efectos del género sino también la materialidad del sexo? Y esta repetición, esta rearticulación, ¿puede también constituir una ocasión para reelaborar de manera crítica las normas aparentemente constitutivas del género?” (Butler, 1993: 13).

Además de esto, Butler explica que la constitución de un individuo, ya sea respecto al género o respecto a la raza, se realiza a través de “la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es ‘interior’ al sujeto como su propio repudio fundacional” (Butler, 1993: 20).

Esto provoca la asunción de ideas, características o comportamientos como propios e intrínsecos pese a que hayan sido transmitidos en primer lugar desde algún punto del exterior. Así, los individuos se terminan de configurar en

aspectos tan importantes como el sexo o la raza a través de la repetición de relatos, discursos, imágenes y ficciones; fue a finales del siglo XX cuando la teoría de la performatividad pasó a aplicarse al campo de la raza:

“Pero en los últimos años esa teoría, o conjunto de teorías, se ha trasladado a los estudios de género y de la sexualidad, a los estudios poscoloniales y raciales. Ha perdido el formalismo de antaño y ha adquirido una vida nueva y trasplantada en el ámbito de la teoría cultural” (Butler, 2002: 10).

Sin embargo, más allá de lo que en el siglo XX se llamó la teoría de la performatividad (la cual se ha quedado obsoleta en ciertos puntos pese a la importancia actual de sus postulados), siempre se ha creído en el poder de las imágenes, relatos, mitos y símbolos como configuradores de realidades.

3.2 Construcción de la raza negra en el audiovisual estadounidense

3.2.1 Raza y racismo

La única entidad biológica que puede darse por real es la especie. El resto de categorizaciones basadas en la taxonomía resultan útiles para una mejor clasificación, pero se tratan de construcciones artificiales (Instituto Gallach, 1989, Tomo I).

La raza es la categorización más importante. Una raza “está formada por poblaciones y éstas por individuos que pertenecen todos a la misma especie y que tienen una combinación de rasgos comunes distinta de la que presentan otras razas de la misma especie” (Instituto Gallach, 1989: 36, Tomo I). Pese a esa pertenencia a la misma especie, la diversidad humana que ha podido encontrarse en los distintos tipos raciales ha provocado que los diferentes grupos humanos crearan un profundo sentimiento de identidad racial. En algunos casos, incluso una consideración del resto de razas como una especie distinta (Instituto Gallach, 1989, Tomo I).

El sentimiento de pertenencia a una raza ha marcado el comportamiento de los seres humanos. Además, se ha producido la tendencia de definir una raza por un solo carácter. Este hecho ha provocado que se engloben diferentes razas

bajo una sola o que se separen grupos próximos, como la separación racial por el color de la piel (Instituto Gallach, 1989, Tomo I). Pese a lo incorrecto de esta consideración, a día de hoy para la mayoría de la población el concepto de raza continua siendo el mismo.

La simplificación sobre lo que se considera raza y el fuerte sentimiento de pertenencia a ella provocaron el surgimiento del racismo. El racismo es la ideología cuya base parte de la superioridad de una raza frente a otras. Esta creencia de una jerarquía entre razas, da lugar a la discriminación racial, la cual se utiliza para servir de justificación en los privilegios o ventajas que conlleva ser parte del grupo dominante (Díaz, Pérez y Guzmán Góngora, 2014).

3.2.2 Imaginario racial estadounidense

“A menudo, eso que se llama el alma negra es una construcción del blanco. El negro evolucionado, esclavo del mito negro, espontáneo, cósmico, siente en un momento dado que su raza no lo comprende” (Fanon, 2009: 36). Por ello, la existencia de razas tal y como son concebidas por la sociedad, ha dado lugar a un posicionamiento jerárquico de los diferentes grupos raciales. “La negrura es menos un color que una metáfora para una circunstancia política prescrita por las luchas contra la explotación económica y la dominación cultural” (Powell, 1998: 10).

En este panorama, conviene explicar cómo se ha construido el imaginario sobre la raza negra en la mente de los ciudadanos y en el audiovisual estadounidense. “La mayor parte de los historiadores del arte han ignorado la posición fundamental que los temas culturales negros tuvieron en la construcción de una visión fílmica en el siglo XX” (Powell, 1998: 203).

Ser negro no es solo ser negro. Es pertenecer a los que han sido marginados o apartados. Es ser ignorado y a la vez, formar parte de un estereotipo (Bhabha, 2002). Así se explica una forma de ser negro. Sin embargo, hay una forma menos directa pero igual de eficaz de transmitir qué y cómo ha sido ser negro en Estados Unidos. El uso y la aparición de las imágenes en lo cotidiano es tan intensa que parecen naturales, en vez de una representación externa. Siempre

será un producto por parte de la sociedad, que necesitará de ser interpretado a través de convenciones (Ardèvol y Muntañola, 2004) Además, las imágenes no solo aparecen ahí para ser interpretadas, “sino que las construimos, las creamos. Por ello, forman parte del proceso cultural, constituyen nuestro universo simbólico” (Ardèvol y Muntañola, 2004: 10). Así, pasan a ser parte de la subjetividad de cada individuo y de la realidad. Lo que las imágenes muestran, ya sea en publicidad, noticias, series de televisión o en el cine, acaba siendo asimilado. Lo mismo ha ocurrido con la figura afroamericana en Estados Unidos, la cual utilizó la forma en la que se plasmaba a los negros en la historia y después en el cine para lograr mostrarles como inferiores y justificar así la división racial hecha siglos atrás (Harari, 2015).

Los creadores y productores eran blancos, actuando de forma similar a los investigadores de la antropología social y cultural. En ambos casos, aunque quisieran olvidarse de ella, no eran capaces de eludir su propia perspectiva (Langaney et al, 1999). Su contexto personal y, de forma importante, el contexto cultural en el que operaban, acaba supeditando la visión que tienen (Ardèvol y Muntañola, 2004: 36). Incluida, la visión referida a los afroamericanos.

Para ejemplificar esto mismo, se encuentran varios cortos de finales del s. XIX donde aparecen diferentes personas negras en situaciones de cotidianidad. Grabadas por blancos y de una corta duración, fueron la base y el origen de cómo se mostraría a los afroamericanos durante los primeros años del cine. Uno de los primeros conocidos es *Watermelon Contest* (White, 1896).

Referente esto a la no ficción, ya que en los cortometrajes y más tarde los largos de ficción, los principales personajes negros eran interpretados por actores blancos. Así, comenzaba a la par que el cine, la tradición de mostrar al negro de forma devaluada, representándolo en base a unos estereotipos y caricaturas (Guerrero, 1993).

Finalmente, es necesario entender que la representación afroamericana en el audiovisual ha sido generalizada y universal para todas las personas negras. Esto significa, que mientras la representación blanca se convirtió en algo más específico, ya fuera en *Brief Encounter* (Lean, 1945), la cual no habla sobre la gente blanca sino sobre la clase media, o *The Godfather* (Coppola, 1972), que

trata sobre italoamericanos y no sobre blancos, fue diferente en el caso de los negros; la película *The Color Purple* (Spielberg, 1985) cuenta la historia de la gente negra, antes de ser catalogada una película sobre las personas del Sur de Estados Unidos (Dyer, 1997). Esto produjo que se terminasen destacando en detrimento de otros elementos las perspectivas culturales, la existencia de un espectador y los “estereotipos raciales negros” (Powell, 1998: 19).

3.2.3 Roles arquetípicos de la raza negra en el audiovisual

Todos los estereotipos que se han transmitido en los medios de comunicación sobre los hombres negros, ya sea como artistas, criminales o atletas, son la plasmación de una fantasía que se remonta a la época colonial (Maercer, 1994). Esos estereotipos se perpetúan para mantener el ya nombrado orden imaginado, que coloca a los ciudadanos en una posición subalterna.

“También se educa de manera concienzuda a la gente. Desde que nacen, se les recuerda constantemente los principios del orden imaginado, que se incorporan a todas y cada una de las cosas. Se incorporan a los cuentos de hadas, a los dramas, los cuadros, las canciones, a la etiqueta, a la propaganda política, la arquitectura, las recetas y las modas.” (Harari, 2015: 132).

Así, la representación de los negros ha sido de subordinación para continuar el orden controlado por los blancos y la jerarquía racial de los Estados Unidos (Guerrero, 1993). Por lo tanto, aunque existen excepciones, en el presente trabajo se va a realizar una lista de los principales roles con los que se ha mostrado al ciudadano negro en pantalla. Estos roles son los más repetidos, aunque no todos los que existen, ya que serían cientos. Además, unas pocas películas van a repetirse en varios roles, ya que han sido canónicas para sentar las bases de la representación afroamericana.



Fig. 1. *Uncle's Tom Cabin* (Pollard, 1927)



Fig. 2. *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915)

- *Loyal slave* (esclavo dócil). Una de las primeras estereotipaciones de los negros en la pantalla. Su primera gran representación, que sentó la base de ciertos patrones, fue la película *The Birth of a Nation*. Este rol pasa por presentar al negro como un esclavo feliz de su condición, con pocos o ningún rasgo de ser humano racional. Solo puede existir en relación a la 'blancura' (Diawara, 1993). Se puede encontrar además en: *Uncle's Tom Cabin* (Pollard, 1927) [Fig.1], la cual muestra a una esclava feliz e ignorante de su situación junto a su ama, o *Gone With the Wind* (Fleming, 1939).
- *Brute negro* (negro salvaje). Deshumanizado, violento, borracho y vengativo. Todo antiguo esclavo, tras conseguir su libertad, utiliza esta nueva condición para atemorizar a sus antiguos dueños y a las mujeres en general. Dos de las películas que sentaron las bases de este rol fueron *The Birth of a Nation* y *Gone with the Wind*. El título de Griffith [Fig. 2], representa a los libertos negros con impulsos violentos irrefrenables hacia jóvenes mujeres blancas. De forma alegórica, la película *King Kong* (Cooper y Schoedsack, 1933) muestra al simio con tales características.

A continuación, el resto de roles se asociarán a ciertos intérpretes además de a la película en sí. Los anteriores no contaban con ello porque estaban tan estereotipados y sin rasgos que no importaba quién los interpretase. De hecho, los principales roles negros de *The Birth of a Nation* fueron

interpretados por actores blancos con la cara pintada (técnica de *blackface*, que más adelante se explicará).



Fig. 3. *Gone with the wind* (Fleming, 1939)

- *Mammy* (la criada). Fue el paradigma de las mujeres negras en el cine de la primera mitad del siglo XX. No es una esclava más, sino que es la esclava doméstica (o empleada en el cine más moderno) que trabaja para la protagonista -mujer también- de la película. Actúa como una segunda madre, incluso llega a dar consejos. Pese a ello, se le recuerda de forma constante cuál es su posición en la casa. Su trayectoria se puede trazar desde *The Birth of a Nation* hasta *Guess Who's Coming to Dinner* (Kramer, 1967) (Guerrero, 1993). También se encontrará en títulos como *The Member of the Wedding* (Zinnemann, 1952) e *Imitation of Life* (Sirk, 1959). Aun así, la figura por antonomasia de este rol se encuentra en la ya nombrada *Gone With the Wind*. La película [Fig. 3], muestra a la esclava Mammy, interpretada por la actriz negra Hattie McDaniel. Este papel supuso el primer premio Oscar a Mejor Actriz de Reparto para una intérprete negra. Aunque fue alterado con el tiempo, es posible percibir su eco en títulos más contemporáneos como *Clara's Heart* (Mulligan, 1988).

Dado que los negros en pantalla solo importan en cuanto a su relación con los blancos, no aparecerán historias de odio o amor entre ellos; o al menos, no lo harán sin referencias al mundo blanco, el cual determina sus historias (Diawara, 1993: 3). Así fue también en los siguientes roles.



Fig. 4. *Casablanca* (1942)



Fig. 5. *To kill a Mockinbird* (1962)

- *Loner* (El único negro). La concepción de este rol es el de ser la única persona negra con cierta relevancia en toda la película. Existe porque se relaciona con el/la protagonista. No cuenta con unas características concretas, pero suele resultar clave para hacer avanzar la trama; su historia personal no se transmite más allá de generalidades. Dos de los ejemplos más característicos se encuentran en *Casablanca* (Curtiz, 1942) y *Rocky* (Avildsen, 1976). *Casablanca* [Fig. 4], muestra a Sam (Dooley Wilson), un pianista negro que actúa como el espectador y observa la relación amorosa sin participar en ella. En la segunda película, Rocky vence sus miedos, se supera a sí mismo y consigue la gloria gracias a pelear contra Apollo Creed (Carl Weathers), un boxeador negro que aunque gana el combate final, aparece en pantalla para conseguir que el protagonista blanco triunfe. Otros ejemplos de este rol se encuentran en *Band of Angels* (Walsh, 1957), *Spartacus* (Kubrick, 1960) y *The Towering Inferno* (Guillermin, 1974).
- *Black victim* (la víctima). Este rol está ligado al concepto estadounidense del *white savior*, por el cual un personaje blanco rescata a personajes no blancos de diferentes situaciones (Hughey, 2014). El personaje

afroamericano es víctima de unas circunstancias ajenas a él y que lo convierten en inocente. Sin embargo, necesita ayuda de una persona blanca para salvarse. El ejemplo paradigmático se encuentra en *To Kill a Mockingbird* (Mulligan, 1962) [Fig. 5], donde el abogado blanco Atticus Finch defiende en un juicio a Tom Robinson (Brock Peters), un joven negro acusado de violación hacia una mujer blanca. Es uno de los roles que, pese a evolucionar, más se ha mantenido a lo largo de las décadas. Algunos ejemplos son *Sergeant Rutledge* (Ford, 1960), *Fried Green Tomatoes* (Avnet, 1991), *Dangerous Minds* (Smith, 1995) y *The Blind Side* (Lee Hancock, 2009).

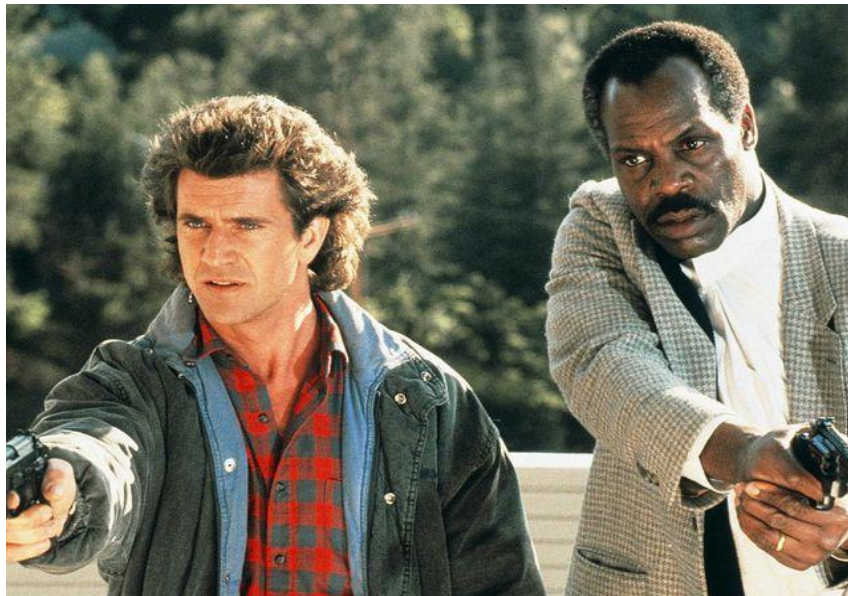


Fig. 6.. *Lethal Weapon* (1987)

- *Buddy* (El compañero). La mayor expresión de esta figura se encuentra en las películas de policías, aunque no es requisito indispensable. Allí, el policía blanco necesita del apoyo de su compañero afroamericano para poder tener una salida cómica o para crear cierta confrontación, aunque sin llegar a mostrar las dinámicas de una verdadera amistad interracial (Bogle, 1994). Su ejemplo está presente en títulos como *Blazing Saddles* (Brooks, 1974), la saga *Lethal Weapon* (1987-1998), las tres primeras partes de la saga *Die Hard* (1988, 1990 y 1995) o *The Last Boy Scout*

(Scott, 1991). En la saga *Lethal Weapon* [Fig. 6], el papel del compañero es interpretado por Danny Glover, que soporta el peso cómico aunque se desprende de otros estereotipos, ya que sobre él personificará un símbolo de estabilidad (Bogle, 1994). Otro ejemplo de este rol se encuentra en *Wild Wild West* (Sonnenfeld, 1999).

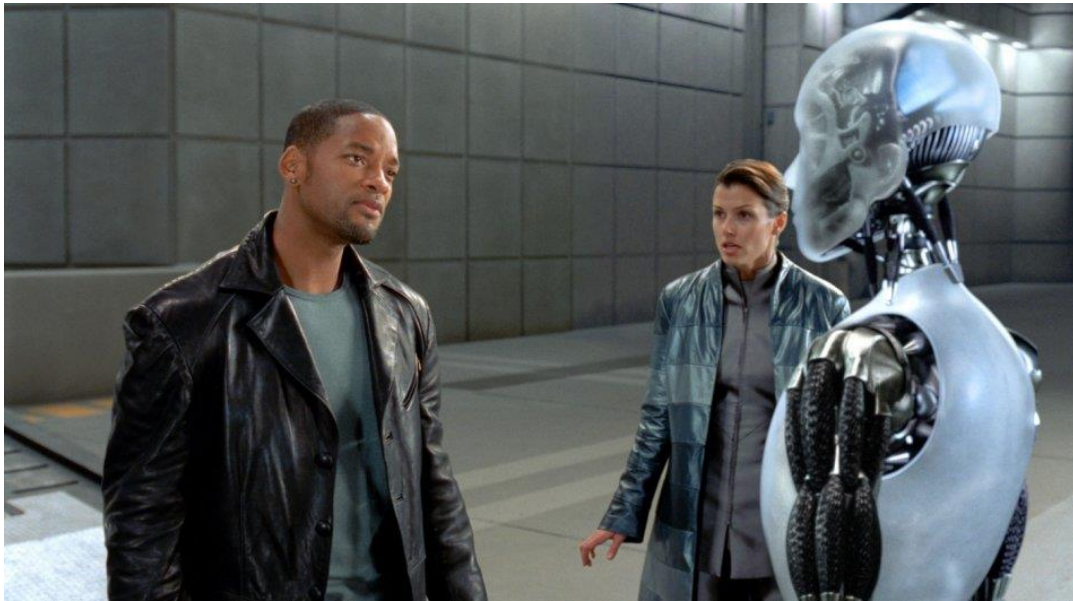


Fig. 7. I, Robot (Proyas, 2004)

Aun así, llegó un momento en que los personajes negros comenzaron a tener cada vez más relevancia con tramas, historias, características e incluso títulos propios. Esto conllevó la aparición del último rol destacado aquí, quizás el primero en mantener el componente racial fuera de la trama del personaje, lo que permitía representar la negritud en unas condiciones de igualdad.

- *Main carácter* (El/la protagonista). No es un rol como el resto, donde se encuentran una serie de características que sirven para definirlo. El rol de 'el protagonista' se encuentra en aquellos personajes que han sido interpretados por intérpretes negros, no porque el personaje así lo requiriese, sino porque la raza resultaba irrelevante en el desarrollo de la trama. Es decir, ese mismo personaje podría haber sido trasladado a la pantalla por alguien blanco. Algunos ejemplos son Wesley Snipes en la saga *Blade* (1998-2004), Morgan Freeman en *Seven* (Fincher, 1995) o

Laurence Fishburne en la trilogía *Matrix* (las hermanas Wachowski, 1999-2003). El actor que quizá más se asocia a este rol es Will Smith, que en la película *I, Robot* (Proyas, 2004) [Fig. 7], interpreta a un detective sin rasgos raciales en una trama de acción. En el plano femenino, el trabajo de Whoopi Goldberg y Halle Berry -en el rol de superheroína en *Catwoman* (Comar, 2004)- tuvo el mismo impacto, aunque de una forma más estereotipada o sexualizada. En los últimos años ha surgido una variable del *main character*, donde la raza sí es importante en la trama pero no como reproducción estereotípica.

Finalmente, conviene destacar a varios interpretes afroamericanos que permitieron el avance en los roles y la representación en las pantallas. Sidney Poitier fue el primer actor afroamericano que ganó el premio Oscar a la mejor interpretación principal masculina, por *Lilies of the Field* (Nelson, 1963). De forma más tardía, la presencia de Morgan Freeman, Samuel L. Jackson y Denzel Washington, permitió la aparición de negros en grandes producciones. En el plano más cómico, se distinguió la figura del actor Eddie Murphy en el cine y la de Bill Cosby y Will Smith en televisión, con *The Cosby Show* (1984-1992) y *The Fresh Prince of Bel Air* (1990-1996) respectivamente (Guerrero, 1993).

3.3 Deconstrucción y reconstrucción del imaginario racial en el audiovisual estadounidense

La ideología debe negociarse todo el tiempo, así que mantener la imagen pública de una superioridad blanca en Hollywood es imposible de sostener. Esa nombrada superioridad tardó muchos años en ser contrarrestada, que no eliminada, de forma eficaz. Sin embargo, desde que el cine sentó las bases de cómo se iba a mostrar a las personas negras con *The Birth of a Nation*, ya surgieron los primeros intentos por neutralizar los numerosos estereotipos.

Una de los pioneros en este proceso de reconstrucción de la imagen afroamericana fue Oscar Devereaux Micheaux. Nacido esclavo, produjo más de 30 largometrajes hasta su muerte en 1951. Se dedicó a los '*race films*', películas hechas por y para audiencias negras. No alcanzó grandes cotas estéticas, ya que los cineastas de referencia eran blancos e intentó saltarse sus parámetros

para separarse lo máximo de ellos (Diawara, 1993). Sin embargo, sus películas no llegaron a alcanzar gran repercusión en su momento, por lo que el cine 'de plantaciones' continuó creciendo en importancia hasta su mayor éxito antes de terminar casi de forma inmediata, *Gone with the Wind*. Aun así, tras el estreno en 1939, la *Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color* consiguió que se eliminasen las escenas más duras contra la población negra (Guerrero, 1993).

En las siguientes décadas, la importancia de los roles negros en pantalla continuó aumentando aunque se mantuvieron los arquetipos estereotipados. Tras el cambio social en Estados Unidos que supuso la lucha por los derechos civiles, fue en la siguiente década cuando se produjo una alteración en la forma en la que se mostraba a las personas negras en la pantalla; por fin eran los dueños de la trama y las actrices negras ganaron un mayor protagonismo. Este subgénero se denominó *blaxploitation*. Allí predominaban las tramas de acción. Este tipo de cine consiguió atraer a las primeras grandes masas de ciudadanos negros al cine, convirtiéndolos en piezas necesarias en el negocio de Hollywood por primera vez desde la creación de la industria (Guerrero, 1993).

En las décadas de los ochenta y los noventa fue cuando se empezó a producir la verdadera subversión de roles. Además de los cambios sociales y políticos que había sufrido Estados Unidos, se sumó la creciente incorporación de creadores negros en los proyectos de cine y televisión (Guerrero, 1993). A través de técnicas de apropiación, los espectadores y los cineastas reinterpretan ciertos tradicionalismos cinematográficos, haciendo posible un cine afroamericano del futuro (Diawara, 1993). En este proceso hay dos creadores de contenido que fueron determinantes para presentar un nuevo imaginario racial a la audiencia: Spike Lee y John Singleton.

Spike Lee, en activo en la actualidad, empezó como productor de su propio cine negro independiente en la década de los ochenta. Su trabajo supuso un indicador del movimiento social y de clase negra (Reid, 1997). Aunque más adelante en el presente trabajo se explicarán algunos de sus trabajos, destacan *She's Gotta Have It* (Lee, 1986) y *Do the Right Thing* (Lee, 1989). Esta última, explora los temas de la raza y el racismo, uno de los más reprimidos en la cultura estadounidense bajo ese prisma (Guerrero, 1993).

John Singleton, fallecido en abril del presente año 2019, se hizo conocido en Hollywood en 1991. Ese año se estrenaron doce películas dirigidas por afroamericanos y, al menos, otras veinte contaban con la presencia de productores o roles principales negros. El aporte de Singleton fue *Boyz N the Hood* (Singleton, 1991). Con un fuerte sentimiento de nacionalismo negro y una gran presencia de la música rap -especial atención a las referencias raciales de las letras- la película consiguió dos nominaciones a los premios Oscar, incluida Mejor Director para Singleton, convirtiéndose así en el primer afroamericano en conseguir la nominación (Guerrero, 1993).

Con una propuesta muy diferente a las que habían sido creadas por Lee o Singleton, uno de los directores blancos más populares entre el público decidió hacer una película centrada en intérpretes afroamericanos. *The Color Purple*, de Steven Spielberg, tenía un reparto principal enteramente negro y se basaba en la novela homónima de Alice Walker. Contó con críticas desiguales, pero supuso un acercamiento a temas muy delicados sobre los afroamericanos sin la tendencia anterior a caer en sentimentalismos (Alba, 2017). Pese a sus fallos, resultó determinante por su impacto en millones de personas, negras o blancas (Bogle, 1994) y por su figura femenina negra protagonista.

Tras una década con una cada vez mayor presencia negra en la televisión y en el cine, el siglo XXI decidió revisitar su propia historia negra, rompiendo los esquemas cimentados hasta el momento en el cine comercial. Así, surgieron títulos como *Ali* (Mann, 2001), *Ray* (Hackford, 2004) o *The Pursuit of Happyness* (Muccino, 2006). Años después, en 2017, el director negro Barry Jenkins consiguió ganar el premio Oscar a Mejor Película con *Moonlight* (Jenkins, 2016), título con un reparto enteramente negro, convirtiéndose así en la primera película en ganar este galardón con director, guionista y reparto enteramente afroamericano.

4. Rodar sin color: evolución del imaginario audiovisual negro

Para poder explicar una acción, una sociedad o una película, es necesario entender el contexto territorial y temporal en el que se ha llevado a cabo. Sin esto, las conclusiones extraídas carecerían de una base donde sustentarlas. Por ello, después de plasmar en el presente trabajo la situación de Estados Unidos hasta la actualidad, y de mostrar la importancia de pertenecer a la raza negra en ese territorio, así como las particularidades de su representación en las pantallas, se puede abordar a continuación la evolución de ese imaginario de la negritud en el audiovisual norteamericano. Por eso mismo, se encontrarán puntos constantes de unión entre la representación visual y la situación real de los habitantes negros del país, ya que los estereotipos reproducidos en las películas han existido desde el tiempo de la esclavitud (Bogle, 1994).

4.1 *Loyal slaves* y fieras vengativas: el inicio de una mentira

Aunque son más de cincuenta los años condensados en este periodo, existe un rasgo definitorio de todos los papeles interpretados por afroamericanos en ese tiempo. Esta base común consistió en destacar la inferioridad del personaje de raza negra para conseguir entretener al público (Bogle, 1994). La posición subalterna de todos los personajes negros fue el hilo conductor de su historia en pantalla, aunque podía a su vez derivar en dos corrientes: una completa sumisión o un salvajismo animal como contrapartida. En el primer caso, representaban una posición prescindible para el desarrollo argumental, y en el segundo, eran el motor del miedo de los protagonistas; solo había orden cuando los blancos tenían el control (Bogle, 1994). Indiferencia o miedo, eso es lo que la población negra podía aspirar a despertar en estas décadas. Al mismo tiempo el país se encontraba marcado por el segregacionismo -los guetos negros- y por el temor a que los negros ocupasen puestos de trabajo que desplazasen a la población blanca.

Debido a la poca profundidad de los personajes y a su marcada tendencia al estereotipo, la gran mayoría de actores y actrices negros rechazaron participar

en esa clase de proyectos. También se sumó la reticencia de los creadores blancos a contar con ellos. Así, se recuperó la técnica del *blackface*, nacida en el teatro en la época de la esclavitud (Bogle, 1994) y que consistía en que un actor blanco se pintara la cara de negro para interpretar a una persona afroamericana. Uno de los primeros y más llamativos ejemplos fue *The Birth of a Nation*.

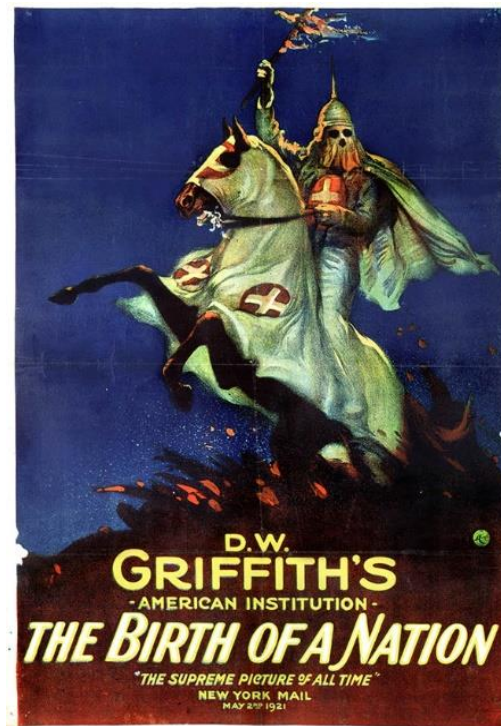


Fig. 1. *The Birth of a Nation* (1915)

Cómo se extendió la técnica del *blackface* y la idea de la inferioridad negra en la mentalidad de todos los creadores de cine, se debe en gran parte a David W. Griffith. Con su película *The Birth of a Nation*, se sentaron ciertas bases que acabaron afectando a la propia historia de Estados Unidos, ya que ha sido tachada por algunos como la película más 'anti personas negras' jamás estrenada (Bogle, 1994). La historia sigue a dos familias tras la Guerra de Secesión, una de ellas partidaria de las ideas sudistas y la otra del Gobierno Federal. Los personajes negros que allí se muestran son de dos tipos: el *free slave* y el *brute negro*. Ambos actuaban bajo los parámetros ya nombrados, pero hubo un elemento racista que contribuyó tanto o más que esos roles a la

situación que tuvieron que enfrentar los afroamericanos en los años posteriores al estreno: la figura del *Ku Klux Klan*.

La imagen romántica y glorificada (Guerrero, 1993) que se transmitió del *Ku Klux Klan* en el cartel [Fig. 1] y en la película, fue la de una milicia que luchaba por los derechos de la población blanca en contra de los ciudadanos libertos afroamericanos que atentaban contra ella. Esta exaltación y casi divinización provocó un auge del *Klan*, ya comentado en el presente trabajo. El motivo fue claro, la película consiguió una gran popularidad entre ciertos sectores de la población, que vieron plasmados sus ideales raciales. No así con la población negra, que se mostró en contra en varias ciudades y se negó a participar en ella. Este hecho provocó que para rodarla se utilizase el método del *blackface*. Esta técnica también se volvió muy comentada por su uso en la película *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) y *Everybody Sing* (Marin, 1938), donde la protagonista blanca se pinta la cara con betún y cambia su indumentaria para hacerse pasar por negra en una audición de jazz.

Sin embargo, esa misma situación de exclusión del cine mayoritario y de mala representación por parte de los cineastas blancos fue utilizada por los afroamericanos para intentar, con poco éxito, desmontar el imaginario que Hollywood ya había comenzado a construir. Los mejores ejemplos de este tipo de cine se encuentran en el ya nombrado director negro Oscar Micheaux y la película *Hallelujah* (Vidor, 1929).



Fig. 2. *Hallelujah* (1929)

Micheaux contó en sus películas con un reparto enteramente negro, los cuales representaban roles no racistas. Sus películas no se parecían a una buena película de Hollywood (Ronald Green, 2000), pero sí añadían a los personajes una tridimensionalidad muy diferente a la mostrada en las películas de la época. Por su parte, *Hallelujah* [Fig. 2], fue una *rara avis*, siendo la primera película en la que todos los papeles principales estaban representados por personas negras pero su director era el cineasta blanco King Vidor y su productora era la *major* Metro-Goldwyn-Meyer. Pese a que la intención de Vidor era la de representar “la verdadera cultura negra folk” (Bogler, 1994: 28), la película cayó en los estereotipos raciales, ya que sus personajes son esclavos de una plantación algodonera y dedican su tiempo libre a actividades como el baile desenfrenado y el canto, elementos introducidos para destacar las posibilidades del nuevo cine sonoro que se estaba haciendo.

Dando un salto de diez años en el tiempo donde se encuentran pocos cambios relativos al tema de la raza, en 1939 se estrenó *Gone with the Wind*, que volvió a colocar en el centro del cine comercial la posición secundaria y de sumisión de la población negra. Poco después, comenzó un periodo que estaría marcado por una profunda revisión ideológica de la esclavitud (Guerrero, 1993) y de la posición de inferioridad de los personajes negros. Esto se debió a que a nivel mundial se estaba desarrollando la Segunda Guerra Mundial; así, el mayor peligro ya no se encontraba dentro del país, sino que venía de fuera.



Fig. 3. *Dumbo* (1941)

Aun así, ese sentimiento de nacionalismo no evitó que las ideas racistas asentadas en parte del país fueran transmitidas. En este aspecto, la animación y la compañía Disney tuvo -y continúa teniendo- una gran importancia. Su poder como creador del imaginario infantil permitió la perpetuación de algunos estereotipos. Uno de ellos se encuentra en *Dumbo* (Sharpsteen, 1941) [Fig. 3], donde el papel racial negro recae en una bandada de cinco cuervos desarraigados de la comunidad, con una indumentaria, unos movimientos y una voz -en la versión original- fácilmente identificables con la población negra. Con esta película, la compañía empezó a construir personajes basados en estereotipos raciales en sus grandes producciones. Solo cinco años después, estrenó *Song of the South* (Foster y Jackson, 1946), que narraba las aventuras de un niño blanco con un anciano negro trabajador de los campos de algodón; hoy en día, ha sido eliminada por Disney de su catálogo por el fuerte mensaje racista.

4.2 Víctimas indefensas e ideales blancos: cómo encajar en Hollywood

La década de los cincuenta estuvo marcada por la lucha de los derechos civiles, y ese sentimiento de cambio se trasladó al audiovisual del país. Mientras se reclamaba una presencia igualitaria en las aulas y los transportes con grandes discursos en la calle, lo mismo ocurría en pantalla -tanto en televisión de forma

más minoritaria, como en el cine-. Esta 'era del silencio' permitía una lenta aparición de las diferentes personalidades negras (Bogle, 1994), en la cual los negros demostraban que eran parte de la historia del país y como tal debían adoptar una postura activa; siempre necesitada de ayuda por parte de la figura de los blancos que habían sido contruidos socialmente como salvadores heroicos (Hughey, 2014). Así, presentaban en pantalla la imagen que el propio Estados Unidos tenía de su lucha por los derechos civiles: imágenes e iconos negros precisados de figuras de autoridad y de una mayoría blanca para poder conseguir verdaderos cambios. Con algunos matices que serán expuestos a continuación, en este periodo los ciudadanos negros pasaron a formar parte de las figuras activas del cine y dejaron de ser meras caricaturas. Eso sí, siempre resultaba imprescindible la figura del salvador que reaccionaba contra las interacciones interracialles (Hughey, 2014).

Para poder crear personajes blancos que presten su ayuda a la *black victim*, debe dejarse atrás la concepción de décadas pasadas donde el personaje negro era feliz de su condición. Los personajes negros en este periodo tienen problemas y el espectador puede llegar a sentir compasión o pena por ellos. Esto da lugar a una máxima del cine con personajes afroamericanos de la época, en la cual debía surgir un conflicto para que el elevado sentido de la justicia del personaje blanco le impulsase a participar (Hughey, 2014), para conseguir su propia redención. El género del *western* fue donde esta figura del *white saviour* sería llevada hasta el extremo. Mientras los datos de los historiadores apuntan a que cerca del treinta por ciento de los *cowboys* de mediados del siglo XIX eran de raza negra (Martineau Wagner, 2010), su figura en este género cinematográfico quedó relegada a la de ayudantes secundarios del protagonista blanco, en parte porque las historias de los *cowboys* habían sido escritas por autores blancos para una audiencia blanca (Martineau Wagner, 2010). La aparición total de esta figura tuvo que esperar hasta que en 2012 Quentin Tarantino rindió homenaje a los vaqueros afroamericanos en *Django Unchained* (Tarantino, 2012).

Este rechazo llegó incluso a provocar un cambio de raza por parte de los cineastas, que adaptaron historias de vaqueros negros convirtiéndolos en blancos para lograr una mayor conexión con el público mayoritario -

whitewashing-. Es el caso de *The Searchers* (Ford, 1956), donde el actor John Wayne interpretó una figura basada en un *cowboy* negro que tuvo que recuperar a su mujer en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque fue una excepción, ya que en el resto de westerns los personajes negros aparecían de forma generalizada como los fieles sirvientes afroamericanos (Studlar y Bernstein, 2001). Así, en otro título de John Ford -pilar del género *western* en Estados Unidos- como es *The Man Who Shot Liberty Valance* (Ford, 1962), aparece la representación del negro como siempre servil al personaje blanco.



Fig. 4. *Sergeant Rutledge* (1960)

La figura que consiguió en cierta manera cambiar esta situación fue Woody Strode, que protagonizó más de una docena de westerns y tuvo su papel más relevante en *Sergeant Rutledge*, la cual intentaba presentar al negro como una figura noble y digna (Bogle, 1994). En la película [Fig. 4], se cuenta la historia de un sargento acusado del asesinato de una mujer blanca mientras se enfrenta a un juicio por estos cargos. El abogado que le acusa cree en su culpabilidad desde antes del inicio del proceso, pero gracias a la confianza del abogado defensor se demuestra su inocencia. De forma más velada para evitar la censura, ese mismo año se estrenó otra película a favor del avance por los derechos civiles, *Spartacus*. Aunque se habla de ella como defensora del comunismo (Winkler, 2007), entronca con el sentimiento de la lucha por los derechos civiles en los años paralelos al estreno.

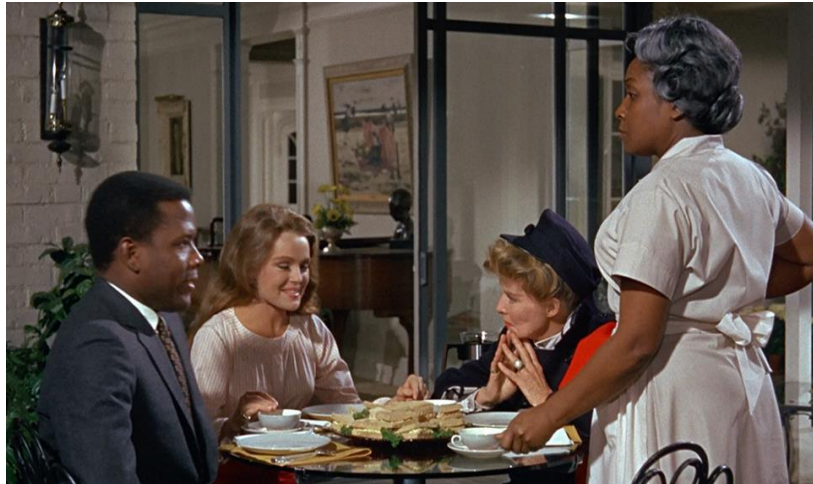


Fig. 5. *Guess Who's Coming to Dinner* (1967)

Como excepción a los roles de personajes negros subordinados a la existencia de sus congéneres blancos fuera del género western, se encuentra el actor Sidney Poitier. La labor que desempeñaron figuras como Martin Luther King o Malcolm X en la vida real, la realizó a su manera el actor afroamericano en el cine, ya que se convirtió en un modelo del héroe integracionista (Bogle, 1994). Fue la primera gran estrella negra masculina del cine comercial estadounidense, aceptado tanto por la conservadora audiencia blanca como por la emergente audiencia negra. En él se encuentra de forma muy primigenia la esencia del *main character*. Aunque los papeles que interpreta cuentan con características aun atribuidas por creadores blancos a la raza negra, se trata de personajes que son educados e inteligentes (Bogle, 1994), que acceden por primera vez a espacios -literales y metafóricos- vetados para ellos. Allí se enclavan sus roles en películas como *In the Heat of the Night* (Jewison, 1967), donde interpreta a un inspector de policía negro que debe resolver un asesinato en una localidad racista de Mississippi, o en *Guess Who's Coming to Dinner* [Fig. 5], la cual muestra a Poitier en un rol destinado hasta el momento a actores blancos: prometido de una mujer blanca. Este título, aunque de apariencia menos relevante por la ligereza de su trama, abogó por el matrimonio interracial por primera vez en pantalla desde la aprobación por parte del Tribunal Supremo en la causa *Loving v. Virginia*. En un momento dado de la película, Joey (la prometida) habla con la criada negra que

trabaja en casa de sus padres desde que ella era pequeña y la cual está en contra del matrimonio, para defenderse con esta frase:

“¿Como podría estar bien quererte a ti y estar mal amarlo a él?” (Kramer, 1967)

Así, muestra la situación de Estados Unidos en los años sesenta, en la que incluso a parte de la población negra le parecía una locura la aprobación de los matrimonios interraciales pese a luchar por la igualdad en las manifestaciones y actos de esa misma década.



Fig. 6. *The Negro and the American Promise*

La otra gran característica en este periodo estriba en la importancia de la televisión, que comenzó a crear proyectos de no ficción para la comunidad negra [Anexo 7.3]. En décadas anteriores no existía, por lo que el cine y la literatura dominaban la imagen que la población tenía de los afroamericanos. Sin embargo, por primera vez en la historia del país, los ciudadanos negros tenían la posibilidad de salir en las pantallas de los hogares. En este punto, resultaron trascendentales la emisión del programa *The Negro and the American Promise* (Barzyk, 1963) y el discurso *I have a dream*, pronunciado por King. En el programa de televisión del 63 participaron el escritor James Baldwin y los líderes del movimiento por los derechos civiles Martin Luther King y Malcolm X [Fig. 6]. Todos afroamericanos y con posiciones diferenciadas sobre cómo se debía conseguir la igualdad, lo que provocó que sus apariciones permitieran a la población acceder a las ideas y postulados que defendían en aquellos años. Se abordaba por primera vez el tema del racismo con portavoces negros y sus experiencias personales. Por su parte, el discurso *I have a dream*, pronunciado en Washington ese mismo año, fue visto por millones de personas. Así, tanto en la ficción como

en la no ficción, la representación de la población negra en pantalla ya no podía volver a cómo había sido décadas atrás. De hecho, fue un paso más allá.

4.3 *Blaxploitation* y *black sitcoms*: la salvación de una estética

Estados Unidos estaba cambiando. La lucha por los derechos civiles había terminado pero sus ciudadanos seguían reclamando cambios al país. Además de los disturbios de Stonewall por la defensa de los derechos LGBT en 1969, el inicio de los setenta trajo las grandes protestas pacifistas contra la Guerra de Vietnam. Ese sentimiento de transformación y de búsqueda de la libertad e identidad del país (y de la población negra) se notó en la industria cinematográfica del país (Guerrero, 1993). Así, surgió, llegó a su punto más álgido y prácticamente desapareció el género del *blaxploitation* en apenas diez años. Su breve recorrido no le impidió convertirse en el catalizador de un cine donde los personajes negros eran las propias estrellas de sus películas; eran el reclamo para la audiencia, una característica que surgió en esta década y que se mantendría ya de forma posterior de una forma u otra.



Fig. 7. Foxy Brown (1974)

El cine de *blaxploitation*, como su nombre indica, pasaba por la explotación negra; no de forma literal, sino como un modo de explotar los elementos más representativos de la población negra, buscando la identificación de ese público con el género y mejorar así el rendimiento comercial de estas películas

(Guerrero, 1993). Así, los propios creadores y actores afroamericanos articulaban por primera vez una narrativa cinematográfica negra.

Sus principales características eran contar con protagonistas afroamericanos y basar las tramas en una fuerte presencia de la acción y las aventuras. Siempre en entornos urbanos que mostraban los guetos negros, se abrazaba la estética afroamericana de los setenta (pelo afro, ropa de cuero y grandes escotes) y se convertían en protagonistas tanto actores como actrices. La importancia de la música fue determinante, poniendo el foco en músicos como *Earth, Wind & Fire* o Isaac Hayes, cuya música para la película *Shaft* (Parks, 1971) le convirtió en el primer afroamericano en ganar el premio Oscar a Mejor Canción. Otros títulos relevantes del género *blaxploitation* fueron *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (Van Peebles, 1971), *Super Fly* (Parks Jr, 1972) y *Foxy Brown* (Hill, 1974). Esta última, convirtió en icono del cine negro a la actriz Pam Grier [Fig. 7], que sería rescatada para un rol similar en *Jackie Brown* (Tarantino, 1997).

Con este género en alza, la representación negra en el resto del cine se resintió. La creación de personajes negros estereotipados y subordinados (Guerrero, 1993) se extendió en el cine comercial y sus apariciones se volvieron anecdóticas. Las películas evidenciaban un retroceso respecto a los últimos años, mostrando al personaje negro como el *loner*, un arquetipo predominante en décadas anteriores. En clave de crítica a la escasa representación negra que había tenido el género *western* y utilizando esta figura, el director Mel Brooks dirigió en 1974 *Blazing Saddles*; una película que retrata cómo convierten a un hombre negro en sheriff con la esperanza de hundir así a la ciudad -siendo este hecho el que termina salvando a la misma-.



Fig. 8. *Mandingo* (Fleischer, 1975)

En contrapartida al nuevo género o a las películas que revisitaban su historia racial en clave de comedia, se estrenó un año después la muy estereotipada *Mandingo* (Fleischer, 1975). La película [Fig. 8], muestra personajes negros de nuevo casi sin rasgos propios; aborda la historia de una familia dedicada a la preparación de esclavos negros para combates entre ellos -serviría de inspiración para *Django Unchained*-. Clasificada como R (prohibida la entrada a menores de diecisiete años sin acompañante) por su explícita violencia, resultó tal éxito en Estados Unidos que un año después se rodaría su secuela, *Drum* (Carver, 1976).



Fig. 8. *The Richard Pryor Show* (1977)

En televisión, los últimos años de la década de los setenta supusieron un gran paso en la representación negra [Anexo 7.2]. La aparición de una miniserie como *Roots* (Chomsky, Erman, Green y Moses, 1977) -que se aproximaba a la tradición esclavista del país- y de *shows* con protagonistas negros, suponían la completa normalización de los afroamericanos como ciudadanos estadounidenses. En el mundo de la animación surgió *Fat Albert and the Cosby Kids* (1972-1985), basada en la infancia del humorista Bill Cosby. El mismo Cosby ponía voz a varios de los personajes y la serie abordaba las diferentes aventuras del grupo de amigos en su día a día con un componente educativo. En el campo de los *shows* cómicos, destaca *The Richard Pryor Show*, emitido por la NBC en 1977. De gran éxito entre crítica y público, el cómico afroamericano trataba temas en sus *sketches* de alto contenido racial, consiguiendo hacer humor hasta de las experiencias personales más dolorosas (Bogle, 1994). En uno de los más representativos [Fig. 8], apareció como Presidente de Estados Unidos -se le nombra como el 48º Presidente del país, mientras que en la vida real Obama conseguiría el cargo en el puesto 44º- donde hablaba en tono de humor sobre la importancia de incluir personas negras en el programa espacial y otros asuntos de la época.

Aunque en clave de humor, se abría una puerta a tratar la evolución histórica afroamericana en el país, una oportunidad que los cómicos e intérpretes negros no dejarían pasar. Tendrían un hueco en el cine comercial en esos roles secundarios (Guerrero, 1993) mientras desarrollaban otros muy diferentes por ellos mismos.

4.4 Hacer lo correcto: de secundarios a creadores de historias

Con la llegada de Ronald Reagan a la presidencia del país la vida social de la población negra se vio afectada. Así ocurrió también en el cine, donde se desató la tendencia a recuperar muchos de los personajes subordinados y caricaturizados (Guerrero, 1993) con elementos que recordaban los estereotipos raciales de los años sesenta. El otro camino que siguió Hollywood fue el de utilizar a creadores blancos para visitar la historia y los problemas de la

población negra. Todo ello, con nula participación en los roles creativos y de producción de personas afroamericanas. Se presentaba una mirada negra a través de unos ojos blancos, lo que conllevó el surgimiento del cine independiente negro (películas hechas por directores negros para espectadores negros). Gracias a esas películas, la fuerte presencia negra en música (Whitney Houston, Michael Jackson y Prince) y su aparición constante en televisión, a finales del siglo XX los intérpretes negros pudieron acceder a ciertos papeles que les habían sido prohibidos en el cine mayoritario desde su creación.



Fig. 9. *Die Hard* (1988)

En los primeros años ochenta se recuperó el rol del *loner* para mezclarlo con el *buddy*, de forma que la industria controlara la imagen negra en pantalla acorde a las expectativas blancas (Guerrero, 1993). Pese a excepciones como *An Officer and a Gentleman* (Hackford, 1982), donde el actor afroamericano Louis Gosset Jr. interpreta al serio sargento al mando, la mayoría de actuaciones dentro de este rol servían como alivio cómico para que la audiencia (blanca y negra) pudiese reír sin preocuparse de los problemas sociales (Bogle, 1994). Así ocurre en títulos como *48 hrs.* (Hill, 1982), *Trading Places* (Landis, 1983), *Ghostbusters* (Reitman, 1984), la saga *Lethal Weapon* (1987-1998) o las tres primeras partes de *Die Hard* (1988, 1990, 1995), donde el policía Al Powell es el componente cómico [Fig. 9]. En la animación destaca la figura del cangrejo Sebastián en *The Little Mermaid* (Clements y Musker, 1989), de la compañía

Disney; en versión original la voz del cangrejo contaba con acento jamaicano y su famosa canción 'Bajo el mar' defendía la idea de que fuera del agua había que trabajar y que era mejor una vida donde no se hiciera nada, perpetuando el estereotipo del negro vago.



Fig. 10. *Beverly Hills Cop* (1984)

Pese a estas obras, el público cada vez reclamaba una mayor presencia cómica negra en las películas más allá de ciertas réplicas en momentos puntuales -en parte debido al gran éxito que los *shows* televisivos de cómicos negros estaban teniendo-. En este panorama, ganó protagonismo el joven actor Eddie Murphy. A cambio de aceptar que su personaje se encontrase rodeado de un entorno blanco y con el alivio cómico de un personaje blanco (Guerrero, 1993), el cine humorístico de Murphy derribó barreras por hacer algo diferente a lo que se había hecho hasta el momento, que era ser la estrella de las películas cómicas en vez de un mero soporte del protagonista. A este periodo pertenece *Beverly Hills Cop* (Brest, 1984) [Fig. 10], donde pese a ser un profesional en su trabajo demuestra una comicidad que no tienen todos sus homólogos blancos; también protagonizó *The Golden Child* (Ritchie, 1986), *Coming to America* (Landis, 1988) y, más tarde, *Vampire in Brooklyn* (Craven, 1995) y *The Nutty Professor* (Shadyack, 1996). En el campo femenino, destacarían los roles cómicos de Whoopi Goldberg en *Ghost* (Zucker, 1990), *Sister Act* (Ardolino, 1992) y *A Knight in Camelot* (Young, 1988).



Fig. 11. *The Color Purple* (1985)

De forma opuesta a la presencia negra cómica en pantalla, surgieron en aquellos años proyectos de creadores blancos que buscaban mostrar los problemas que había supuesto ser negro en la sociedad estadounidense. Se dio luz verde desde los estudios a *The Color Purple*, que consiguió once nominaciones a los premios de la Academia de Cine y, de forma ambigua, le quitó a la mujer negra peligro y maldad aplicándole esas características a la figura del hombre negro (Bogle, 1994), como se muestra en la imagen [Fig. 11]. Otros ejemplos de este cine aclamado y con la etiqueta de ‘basado en hechos reales’, serían *Mississippi Burning* (Parker, 1988) –criticada por tratar el Movimiento por los Derechos Civiles sin un gran personaje negro (Bogle, 1994)-, *Glory* (Zwick, 1989) y *The Long Walk Home* (Pearce, 1990). Se marcaba de esta forma el rumbo que la industria cinematográfica del país iba a utilizar para revisar su historia negra, ya que servían como mapa para abordar las relaciones raciales (Hughey, 2014).

Como contrapartida, surgió el ya referido Cine Independiente negro. Los nombres de Spike Lee y John Singleton fueron determinantes en la representación racial afroamericana de los ochenta y noventa. Fueron la cara visible de un movimiento que creía en el cine como activismo, que con los años fue ganando en fama y espectadores. La intención de este cine era entregar al público una verdadera representación de lo que significaba ser afroamericano en Estados Unidos. Lee consideraba sus películas una extensión de su pensamiento, ya que habitualmente escribía el guion, dirigía y actuaba. Así fue

en la primera gran obra de su carrera, *She's Gotta Have It*, rodada en doce días, con un grupo de amigos y con 175.000 \$ de presupuesto (Guerrero, 1993). Retrata en blanco y negro la vida amorosa y sexual de una joven mujer negra con tres hombres negros diferentes (todos ellos personajes tridimensionales y que modificaban la idea de hombre negro mostrada en *The Color Purple*). Al final de la película, la protagonista decide romper con todos sus pretendientes y mostrar el modo en que una convención social como la monogamia podía llegar a oprimir a la protagonista (Reid, 1997). La película ofreció una mirada sobre la mujer negra, gran ignorada hasta el momento.

Spike Lee saltó finalmente a la fama en 1989 con *Do the Right Thing*, un ácido y vibrante retrato del racismo latente en la sociedad estadounidense (Reid, 1997). Abrazando la cultura afroamericana, la película muestra los colores, ropas, peinados y música que rodea a la sociedad negra de Brooklyn (Bogle, 1994). El título explora la cultura negra a través de diálogos que mostraban la personalidad de Estados Unidos, que podía colocar entre sus ídolos a figuras negras pero en su día a día mostraba una actitud racista.

“-¿Quién es tu jugador de baloncesto favorito?

- Magic Johnson.

-¿Quién es tu estrella de cine favorita?

- Eddie Murphy.

-Y... ¿cuál es tu estrella del rock favorita? Prince. Tu eres un friki de Prince.

-El Boss. ¡Bruce

-Prince.

-Bruce.

-Pino, todo lo que dices es negrata esto y negrata aquello, y todas tus personas favoritas son negratas.

-Es diferente. Magic, Eddie y Prince no son negratas. Quiero decir que no son negros. Me refiero... deja que me explique. No son realmente negros. Es decir, son negros, pero no son realmente negros. Ellos son más que negros. Es diferente.

-¿Es diferente?

- Sí. Para mí, es diferente.” (Lee, 1989)



Fig. 12. *Do the Right Thing* (1989)

Así, en esta conversación entre el protagonista negro Mookie y el pizzero italiano Pino, se explora el racismo encubierto en el que Estados Unidos vivía. Esta situación nacional, acaba explotando el día más caluroso del año en esos pocos bloques de edificios que se muestran; lo que empieza como una pequeña disputa entre vecinos, termina con la muerte del vecino negro Radio Raheem y la destrucción de la pizzería del barrio [Fig. 12]. Lee apareció en las portadas de varias revistas de cine y su película fue tratada en programas de televisión de éxito como *The Oprah Winfrey Show*. Posteriormente, estrenó películas como *Jungle Fever* (Lee, 1991), *Malcolm X* (Lee, 1992) o *Crooklyn* (Lee, 1994).

En los noventa, John Singleton estrenó la película que marcó a la otra parte de la población negra que no había terminado de sentirse identificada con el discurso racial de Lee. Lo consiguió con su primer trabajo como director, *Boyz n the Hood*. Con una trama centrada en Los Ángeles de mediados de los ochenta, la película aborda la historia de tres jóvenes negros y la dura realidad que les rodea; armas, drogas y violencia. En la sociedad estadounidense del momento, los posibles caminos para los jóvenes negros no eran muchos -de hecho, la película mostrará la muerte de dos de los tres protagonistas-. Singleton consiguió la nominación a Mejor Guion Original y Mejor Dirección en los premios Oscar; uno de los momentos más recordados de la película es su escena inicial, un sencillo fondo negro sobre el que se escuchan unas voces y un tiroteo hasta que aparece en pantalla el siguiente mensaje: “Uno de cada veintitún hombres afroamericanos serán asesinados en su vida”. El éxito de la película supuso una

declaración de intenciones por parte de la población, que consiguió que una producción de seis millones recaudara más de sesenta (Guerrero, 1993). Posteriormente, dirigió *Shaft* (Singleton, 2000), *Baby Boy* (Singleton, 2001) y *Four Brothers* (Singleton, 2005).

De forma paralela a este cine activista, la situación en el país se encontraba en un punto similar. La agresión a Rodney King en 1992 colocó el conflicto racial fuera de las historias de ficción del país. El video de la paliza se filtró a las grandes cadenas de televisión y parte del juicio fue retransmitido. Así, las declaraciones de un periodista que encontraba referencias implícitas al acontecimiento en la película *Gorillas in the Mist* (Apted, 1988) llegaron a las casas estadounidenses (Lewis, 2001). Sin embargo, las cadenas también mostraron las declaraciones a la salida del juzgado de King, el cual apareció como un hombre negro y no como el monstruo que se había pintado en la cabeza de los espectadores.



Fig. 13. *The Fresh Prince of Bel Air* 'Mistaken Identity' (1x06) (1990)

La diferencia en la televisión de ficción fue notable. Huyó de forma deliberada de un activismo que no habría permitido la continuidad de sus *shows* con protagonistas afroamericanos. En su lugar, las series más famosas con reparto afroamericano centraban sus tramas en núcleos familiares, transmitiendo una imagen de normalidad con la que esperaban que toda la audiencia pudiese

identificarse a diferentes niveles; se trataba de mostrar que los problemas y situaciones sociales afectaban a blancos y negros (Bogle, 2001).

Las más importantes de estas dos décadas de finales del siglo fueron *The Cosby Show* (1984-1992), *Family Matters* (1989-1997) y *The Fresh Prince of Bel Air* (1990-1996). Cada una de ellas contaba con un protagonista negro, pese a lo coral de su trama; ellos fueron Cliff Huxtable (interpretado por Bill Cosby), Steve Urkel (interpretado por Jaleel White) y Will Smith (interpretado por Will Smith) respectivamente. La huida de un claro activismo no evitó que estas series abordasen temas raciales. Así fue en *The Fresh Prince of Bel Air*, cuya trama giraba en torno a como la vida de un joven negro cambiaba al mudarse con sus primos a un barrio residencial de Los Ángeles; ya en el capítulo *Mistaken Identity* (1x06, 1990), el protagonista Will y su primo Carlton -negro, pero criado bajo los privilegios del dinero- son detenidos por la policía mientras viajan en un coche de alta gama, y conducidos a comisaría. Allí, Will guarda silencio pero Carlton se muestra indignado [Fig. 13]. Ya en casa, Carlton afirma que han sido detenidos por conducir a poca velocidad, mientras que Will destaca que el motivo era que dos jóvenes negros iban conduciendo un coche caro; poco después, en esa misma conversación Will dice: “cuando estas conduciendo un coche elegante en un barrio extraño nada de eso importa, ellos solo ven una cosa”. Mientras pronuncia la última parte de la frase le da unas palmadas en la cara a su primo. Así, la serie mostraba como el pensamiento racial también podía cambiar en función de la clase social, un tema que también se trató en *The Cosby Show* al ser acusada de mostrar solo a una clase media alta negra (Bogle, 2001).

Años después, con el final de estas series y el paso al siglo XXI, la situación volvió a cambiar de forma similar a lo ocurrido tras la Segunda Guerra Mundial. El ataque a las Torres Gemelas en Nueva York en 2001 focalizó los problemas del país y los villanos de sus películas en otros colectivos, lo que permitió el acceso de los intérpretes negros al rol del *main character* [Anexo 7.4]. Así, aunque ya eran actores conocidos, figuras como Morgan Freeman, Denzel Washington, Forest Whitaker o Will Smith empezaron a aparecer en los grandes proyectos de los estudios (Bogle, 1994). Destacan sus trabajos en películas como *Ali*, *John Q* (Cassavetes, 2002), *Panic Room* (Fincher, 2002) o *Bruce Almighty* (Shadyac, 2003), que trataban todo tipo de géneros y permitían explorar

nuevos registros. Posteriormente, el actor Will Smith se convertiría en una gran estrella negra en un mercado donde el valor se asocia con los grandes intérpretes blancos (McDonald, 2013) y aparecía cada vez en más papeles del *main character* [Anexo 7.4]; lo consiguió con sus interpretaciones en *I, Robot*, *Hitch*, *The Pursuit of Happyness*, *I am Legend* (Lawrence, 2007) y *Hancock* (Berg, 2008). En el plano femenino, la actriz afroamericana Halle Berry se convirtió en la primera mujer negra en ganar el premio Oscar a la Mejor Actriz Principal por *Monster's Ball* (Forsters, 2001).

Las puertas de los grandes personajes, tanto en cine como en televisión, se habían abierto y esta situación se acrecentaría al suceder uno de los mayores cambios políticos del país desde su creación.

4.5 *Main characters* y estrellas de la pantalla: el fin de una mentira



Fig. 14. *The Princess and the Frog* (2009)

En enero de 2009 Barack Obama juró el cargo como el 44º Presidente de Estados Unidos, con un proyecto que despertó la ilusión y la esperanza de todo el país (Soriano González, 2019). Esto, junto con la evolución social y audiovisual que se había ido desarrollando en las décadas anteriores, provocó la mayor presencia afroamericana en el cine y la televisión en toda la historia del país. La mayor diferencia con épocas previas estriba en el desarrollo de proyectos que

años antes se habrían considerado no viables para el público potencial del país. Además, debido al asentamiento de la globalización de la cultura fílmica, los realizadores afroamericanos empezaron a ser vistos en el mundo primeramente como americanos (Mask, 2012), antes que como creadores negros.

Solo un año después de la llegada a la presidencia de Obama, se estrenaron dos proyectos muy diferentes. Ambos contaban con una mujer negra como protagonista y tuvieron ciertas críticas en la representación de la misma. Una fue *The Princess and the Frog* (Clements y Musker, 2009), que tras 49 proyectos animados hechos hasta el momento (Mask, 2012) por Disney, se convertía en el primer título con una princesa negra de la factoría. La película se enfrentó a dos polémicas diferenciadas: se destacaba el poco tiempo que el personaje aparecía en pantalla como una joven afroamericana respecto al tiempo que sí aparecía como un anfibio sin rasgos raciales (Mask, 2012); por otra parte, se criticaron los problemas asociados al sueño de la protagonista, cuya ilusión es abrir un restaurante [Fig. 14], ambición más pequeña que las deseadas por el resto de princesas de Disney. Esto no impidió que se convirtiera en un clásico de la compañía y en un modelo para la comunidad joven afroamericana que la convirtió de forma inmediata en una princesa de Disney más. De forma totalmente contraria, ese mismo año se estrenó *Precious: Based on the Novel Push by Sapphire* (Daniels, 2009), siendo una de las solo nueve películas que se estrenaron ese mismo año en Estados Unidos con una dirección afroamericana (Mask, 2012). La trama giraba en torno a una adolescente del barrio de Harlem -de fuerte tradición afroamericana- en Nueva York, que ha sido violada por su padre y maltratada por su madre desde muy corta edad. La película, que empezó como un pequeño proyecto independiente, obtuvo dos premios Oscar.



Fig. 15. *Django Unchained* (2012)

Se consolidó la elección de intérpretes negros para el rol del *main character*, causa y consecuencia de la reconstrucción del imaginario social y fílmico. Así, se construía una imagen renovada de la comunidad afroamericana; los arquetípicos roles fueron presentados por diferentes cineastas desde una perspectiva que obviaba los estereotipos -o los utilizaba de forma satírica- y buscaba subvertir el pensamiento que parte del país tenía respecto a la raza negra. En este tipo de cine se encuentran películas como *The Help* (Taylor, 2011), que humaniza y añade profundidad al rol de la *mammy*. En clave de comedia ocurre algo similar en *Django Unchained*; con raíces en el *western* y en la ya citada *Mandingo*, muestra personajes como el *loyal slave*, satirizado en el personaje de Stephen, o el propio *brute negro*, protagonista y auténtico cowboy negro [Fig. 15] interpretado por Jamie Foxx. Recaudó más de 162 millones de dólares solo en Estados Unidos (Hughey, 2014) además de cinco nominaciones en los premios de la Academia de Cine.

A la reconstrucción de los roles nombrados se añadieron una serie de películas que abordaban algunos de los acontecimientos raciales negros más importantes del país en el siglo XX. Algunos títulos representativos de esta tendencia fueron

Selma (DuVernay, 2014), que presenta diferentes momentos de la vida del activista Martin Luther King Jr., *Hidden Figures* (Melfi, 2016), cuyas protagonistas son tres trabajadoras negras de la *National Aeronautics and Space Administration* (NASA) en los años sesenta o, *Loving* (Nichols, 2016), la cual aborda los problemas del matrimonio de una pareja interracial a finales de los años cincuenta (el caso real ya nombrado de *Loving v. Virginia*).



Fig. 16. *Moonlight* (2016)

La cima de esta nueva corriente se alcanzó cuando dos proyectos de directores afroamericanos y con un reparto enteramente negro en los roles principales, alcanzaron las cotas más altas de reconocimiento y recaudación del país. *Moonlight* (Jenkins, 2016) fue la primera película con un casting negro en ganar el premio Oscar a Mejor Película; destaca también lo atrevido de la trama, que muestra la vida familiar y amorosa de un joven gay afroamericano [Fig. 16] en tres etapas de su vida (niñez, adolescencia y época adulta). En el campo económico, el estreno de *Black Panther* (Coogler, 2018), con el primer gran protagonista afroamericano de una película del universo *Marvel*, consiguió más de 150 millones de dólares en su primer fin de semana de estreno.

Al mismo tiempo que se producían estos cambios en la gran pantalla, la televisión pasaba por un proceso similar, gracias en parte al auge y expansión de plataformas de *Video On Demand* (VOD), como Netflix, HBO o Amazon Prime Video. Esto suponía contenidos a la carta, donde no se buscaban productos

tradicionales para la audiencia mayoritaria, sino que se favorecía la producción de títulos de nicho, dirigidos a sectores concretos de la sociedad, interesados en temáticas particulares como el género o la raza. Por todo ello, se extendió una normalización de personajes negros en series con mayoría de casting blanco, como *Brooklyn Nine-Nine* (2013-2019) o *House of Lies* (2012-2016), y, de forma paralela, se estrenaron numerosos proyectos con una figura negra en el rol principal. Con el apoyo de la productora afroamericana Shonda Rhimes, se estrenaron series como *Scandal* (2012-2018) y *How to Get Away with Murder* (2014-presente), ambas con una actriz afroamericana a la cabeza y pertenecientes al género del drama. Con una mayor importancia de la raza en la trama, se encuentran *Atlanta* (2016-presente), con el actor y creador Donald Glover, *Dear White People* (2017-presente), que trata las tensiones entre los estudiantes afroamericanos y el resto del campus en una universidad estadounidense, y *Pose* (2018-presente), que muestra la actividad de la comunidad *queer* afroamericana a finales de los ochenta en Estados Unidos.

Finalmente, en el campo documental, se han estrenado trabajos muy relacionados con lo que ha supuesto o supone ser negro en Estados Unidos. Centrado en el caso Rodney King se estrenaron *LA 92* (Lindsay y Martin, 2017) y *Rodney King* (Lee, 2017). *Enmienda XIII* (DuVernay, 2016), recorre las tasas de criminalización y el sistema penitenciario estadounidense viendo cómo afecta a la población negra. En cuanto al racismo en general, destaca *I Am Not Your Negro* (Peck, 2016). Con un guion basado en la obra del activista afroamericano James Baldwin, el documental retoma ideas que el escritor recogió en la época de los derechos civiles, con las muertes de algunos líderes del movimiento y con tiroteos y protestas; de forma simultánea, se juxtaponen a lo que está ocurriendo en Estados Unidos en el momento actual (muertes de afroamericanos a manos de la policía como las de Michael Brown en 2014 y Walter Scott en 2015). Para terminar el documental, se muestra una entrevista en televisión que concedió Baldwin en la que, después de decir que él es un hombre y no un '*nigger*' (término despectivo sobre los negros), han sido los blancos los que han necesitado llamarlo negro, lo que para él lleva a una conclusión final:

“Si yo no soy el ‘negro’ aquí y vosotros lo inventasteis, vosotros gente blanca lo inventasteis, entonces tenéis que averiguar el por qué. El futuro del país depende de ello, sea o no capaz de hacer esa pregunta” (Peck, 2016)

Con estas películas, series y documentales que revisan abiertamente el pasado de la población negra del país y destruyen los estereotipos audiovisuales y sociales que tardaron más cien años en crearse, se abre una nueva etapa en la representación negra -marcada también de forma reciente por grandes cambios políticos-. En ella, los conflictos políticos y sociales del país se mostrarán en las ficciones y el audiovisual de Estados Unidos. Al fin y al cabo, el cine y las series son el reflejo del modo en que miramos y construimos el imaginario social del mundo en que vivimos.

5. Conclusiones

La historia de la raza afroamericana en Estados Unidos ha experimentado una sostenida y compleja evolución en su proceso de liberación y emancipación dentro de la sociedad estadounidense. Con su llegada como esclavos en el siglo XVII, pasaron a formar parte esencial de la nación sin pretenderlo. Conforme las décadas transcurrían, se convirtieron en un sector relevante de la población, asumiendo duros trabajos en las plantaciones que sostuvieron el crecimiento económico de las colonias durante siglos. Por ello, su presencia aparece en los grandes hechos del país; desencadenantes en la Guerra de Secesión o parte activa en la lucha por los derechos civiles. Sin embargo, ha sido en los últimos años cuando han comenzado a igualarse las metas de la población negra a las ya alcanzadas por los ciudadanos blancos.

El motivo de tanta dilación en una participación igualitaria se encuentra en los estigmas asociados a la raza negra. Mientras otras concepciones arcaicas desaparecían, el concepto de raza pervivía en las sociedades contemporáneas. Por ello, la sociedad estadounidense entre otras, desarrolló un mayor apego hacia las personas pertenecientes a su raza que hacia el resto. Así, al ser minoría en el país, los afroamericanos quedaron relegados a la raza por encima de la individualidad, con todas las características negativas implicadas.

Ese pensamiento colectivo estadounidense sobre los afroamericanos se plasmó en el cine desde su aparición. Por ello, hasta que no se produjo un cambio de mentalidad a mediados del siglo XX, el cine continuó creando personajes negros basados en modelos estereotipados -con excepciones-. A su vez, el elevado éxito de proyectos con estas características, causó una prolongación de los mismos. Así, eran un modelo de conducta social para los receptores. Sin embargo, ese mismo vínculo entre la sociedad y el audiovisual, permitió al cine y la televisión operar como reconstructor y ayudar a la transformación social que ocurría de forma paralela.

Todo este proceso ha podido ser comprobado a través de la división por periodos que se ha realizado. En base a los hechos históricos y a los principales roles que han interpretado los afroamericanos en el cine estadounidense, se distinguen

cinco periodos diferentes. En cada uno, los personajes de raza negra que aparecían en pantalla contaban con una serie de características específicas. Así, se creaba un arquetipo audiovisual para el hombre y mujer negros.

En el primer medio siglo de vida del cine, los hombres afroamericanos fueron mostrados como un colectivo; encarnaban los arquetipos del *loyal slave*, que debía obedecer las órdenes de su amo sin resistencia, o del *brute negro*, que utilizaba su recién ganada libertad para vengarse de la comunidad blanca. En el caso de las mujeres, estas representaban el ideal de esclava doméstica, cercana a sus propietarios pero tratada con paternalismo. Con el inicio de la lucha por los derechos civiles, algunos intérpretes negros consiguieron ser parte de Hollywood; la industria los necesitaba para encarnar la recurrente figura del *black victim*, que precisa la ayuda de un salvador blanco, o como modelo del ideal ciudadano afroamericano -letrado y elegante- según el punto de vista blanco.

La llegada de los setenta supuso la vuelta de las mujeres negras a las pantallas, reconvertidas en iconos de acción sexualizados gracias al género del *blaxploitation*. En el plano masculino, con los actores cansados de interpretar la figura del *loner* en películas donde no eran relevantes, la televisión ofrecía la posibilidad de hacer humor a partir de sus vivencias como afroamericanos. Esta tendencia saltó al cine a lo largo de los ochenta, donde la figura de los afroamericanos consistía en acompañar como el *buddy* a un personaje blanco y resultar gracioso a la audiencia -especialmente en tv-. Cansados de una representación generalizada y estereotipada en comparación a los papeles asignados a intérpretes blancos, surgieron algunos directores y películas que mostraban a la comunidad afroamericana al mismo nivel de complejidad y realismo. Así, se alzaron ciertos actores y actrices a lo largo de los quince siguientes años, que se convirtieron en un reclamo para la audiencia y accedieron al rol del *main character*. Tras la llegada del primer afroamericano a la presidencia de Estados Unidos, la comunidad negra también llegó a la cima del audiovisual. En los últimos diez años, son las estrellas de las películas y series actuales, muy lejos del sometimiento con el que empezaron sus primeros papeles.

En conclusión, la evolución de los afroamericanos en el audiovisual siempre ha estado ligada a la realidad social y a las características asociadas por el

imaginario de mayoría blanca de los Estados Unidos, que mantenía unos estereotipos creados siglos atrás. Sin embargo, el ya nombrado poder del audiovisual fue de vital importancia en la denuncia de esas arquetípicas representaciones en la sociedad. Esto dio lugar a una nación que no es perfecta, pero sí consciente de los prejuicios arcaicos que llevaba siglos arrastrando sobre la raza afroamericana. Tras esa aceptación, el cine podrá ahora continuar formulando un nuevo imaginario social, que resultará determinante en la configuración de una imagen y una identidad colectiva para la sociedad estadounidense en su conjunto.

6. Bibliografía

- Alba, F. (2017). *El cine fantástico de Spielberg: Padres ausentes, niños perdidos*. Madrid, España: Ediciones encuentro.
- Ardèvol, E., y Muntañola, N. (Coor). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unizarsp/reader.action?docID=3206843>
- Ashworth, J. (2012). *The republic in crisis, 1848-1861*. New York, USA: Cambridge University Press.
- Bañón Hernández. A. M. (1996). *Racismo, discurso periodístico y didáctica de la lengua*. Almería, España: Universidad de Almería.
- Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidades culturales*. 1a Ed. Madrid, España: Paidós Ibérica.
- Barthes, R. (1957). *Mithologies*. Paris, France: Points.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Bogle, D. (1994). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. 3ª Ed. New York, USA: Roundhouse Publishing.
- Bogle, D. (2001). *Primetime Blues: African American son Network Television*. New York, USA: Farrar, Straus and Giroux.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. New York, USA: Routledge.
- Butler, J. (2002) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of the Identity*. New York, USA: Routledge
- Clark, C., Hewitt. N. A. (2000). *Who built America?: Working People and the Nation's Economy, Politics, Culture, and Society [Vol.1]*. New York, USA: Worth Publishers.
- De la Guardia, C. (2009). *Historia de los Estados Unidos*. Madrid, España: Sílex.
- Diawara, M. (Ed.). (1993). *Black American Cinema*. New York, USA: Routledge.
- Díaz Pérez, S., y Guzmán Góngora, C. (2014). *Una mirada a la racialidad desde la comunicación organizacional*. Recuperado de

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/unizarsp/reader.action?docID=3222606>

- Douglass, F. (2014). *Vida de un esclavo americano*. España: Createspace Independent Pub.
- Draper, T. (1972). *El nacionalismo negro en Estados Unidos*. Madrid, España: Alianza.
- Dyer, R. (1997). *White: Essays on Race and Culture*. New York, USA: Routledge.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, España: Akal.
- Faragher, J. M., Buhle, M. J., Czitrom, D., y Armitage, S. H. (1995). *Out of many: a history of the American people*. New Jersey, USA: Prentice-Hall.
- Foner, E. (2014). *Give me Liberty!: an American History*. New York, USA: Norton.
- Frigolé Reixach, J. (Dir.) (1989). *Las razas humanas. Vol. 1, Pueblos africanos*. Barcelona, España: Océano.
- García Segura, C., y Rodrigo Hernández, A. (Eds.).(2004). *El imperio inviable. El orden internacional tras el conflicto de Irak*. Madrid, España: Tecnos.
- Guerrero, E. (1993). *Framing Blackness: The African American Image in Films*. Philadelphia, USA: Temple University Press.
- Harari, Y. N. (2015). *Sapiens. De animales a Dioses*. Barcelona, España: Penguin Random House.
- Hernández Alonso, J. J. (1996). *Los Estados Unidos de América: historia y cultura*. Salamanca, España: Colegio de España.
- Hughey, M. W. (2014). *The White Savior Film: Content, Critics and Consumption*. Philadelphia, USA: Temple University Press.
- Jones, M. A. (1996). *Historia de los Estados Unidos 1607-1992*. Madrid, España: Cátedra.
- Keegan, J. (2011). *Secesión. La guerra civil americana*. Madrid, España: Turner.
- Langaney, A., Clottes, J., Guilaine, J., y Simonnet, D. (1999). *La historia más bella del hombre*. Barcelona, España: Anagrama.
- Lewis, J. (Ed.). (2001). *The End of Cinema as We Know it: American Film in the Nineties*. New York, USA: New York University Press.

- Lichtenstein, N., Strasser, N., y Rosenzweig, R. (2000). *Who Built America?: Working People and the Nation's Economy, Politics, Culture, and Society* [Vol. 2]. New York, USA: Bedford/St. Martin's.
- Maerker, K. (1994). *Welcome to the jungle*. London, UK: Routledge.
- Martineau Wagner, T. (2010). *Black Cowboys of the Old West: True, Sensational, and Little-Known Stories from History*. Connecticut, USA: TwoDot.
- Mask, M. (2012). *Contemporary Black American Cinema: Race, Gender and Sexuality at the Movies*. New York, USA: Routledge.
- McDonald, P. (2013). *Hollywood Stardom*. New Jersey, USA: Wiley-Blackwell.
- Morison, S. E., Steele Commager, H., y Leuchtenburg, W. E. (1993). *Breve historia de los Estados Unidos*. México D. F, México: Fondo de Cultura Económico.
- Powell, Richard. J. (1998). *Arte y culturas negros en el siglo XX*. Barcelona, España: Destino.
- Reid, M. A. (1997). *Spike Lee's Do the Right Thing*. New York, USA: Cambridge University Press.
- Ronald Green, J. (2000). *Straight Lick: The Cinema of Oscar Micheaux*. Indiana, USA: Indiana University Press.
- Rubio Pobes, C. (Ed.). (2010). *La historia a través del cine de Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Bilbao, España: Universidad del País Vasco.
- Soriano González, M. L. (2019). *Donald Trump, Barack Obama y George Bush. Ideología y estrategia política*. Valencia, España: Tirant Humanidades.
- Studlar, G., y Bernstein, M. (2001). *John Ford Made Westerns. Filming the Legend in the Sound Era*. Indiana, USA: Indiana University Press.
- Tovar Ruiz, J. (2017). *La doctrina en la política exterior de Estados Unidos: de Truman a Trump*. Madrid, España: Catarata.
- Winkler, M. M. (2007). *Spartacus: Film and History*. Massachusetts, USA: Blackwell Publishing.
- Zinn, H. (2001). *A People's History of the United States*. New York, USA: Harper Perennial Classics.

7. Anexos

7.1 Filmografía I: Películas analizadas

Aquí se muestra un listado de todas las películas nombradas a lo largo del presente trabajo, además de otras que han servido como fuente documental o punto de partida. Se presentan así para facilitar la búsqueda de títulos específicos. La función de esta lista de títulos es la de permitir encontrar los directores más repetidos de forma sencilla y la de facilitar una base cinematográfica sobre la comunidad afroamericana.

Apted, M. (1988). *Gorillas in the Mist (Gorilas en la niebla)*. USA.

Ardolino, E. (1992). *Sister Act (Sister Act (Una monja de cuidado))*. USA.

Avildsen, J. G. (1976). *Rocky*. USA.

Avnet, J. (1991). *Fried Green Tomatoes (Tomates verdes fritos)*. USA.

Bay, M. (1995). *Bad Boys (Dos policías rebeldes)*. USA.

Bay, M. (2003). *Bad Boys II (Dos policías rebeldes II)*. USA.

Benjamin, R. (1993). *Made in America*. USA.

Beresford, B. (1989). *Driving Miss Daisy (Paseando a Miss Daisy)*. USA.

Berg, P. (2008). *Hancock*. USA.

Bigelow, L. (2017). *Detroit*. USA.

Brest, M. (1984). *Beverly Hills Cop (Superdetective en Hollywood)*. USA.

Brooks, M. (1974). *Blazing Saddles (Sillas de montar calientes)*. USA.

Carver, S. (1976). *Drum*. USA.

Cassavetes, J. (2002). *John Q.* USA.

Comar, J. C. (2004). *Catwoman*. USA.

Condón, B. (2006). *Dreamgirls*. USA.

Coogler, R. (2015). *Creed (Creed. La leyenda de Rocky)*. USA.

Coogler, R. (2018). *Black Panther*. USA.

Cooper, M. C., y Schoedsack, Ernest. B. (1933). *King Kong*. USA.

Coppola, F. F. (1972). *The Godfather (El padrino)*. USA.

Craven, W. (1995). *Vampire in Brooklyn (Un vampiro suelto en Brooklyn)*. USA.

Crosland, A. (1927). *The Jazz Singer (El cantor de Jazz)*. USA.

Curtiz, M. (1942). *Casablanca*. USA.

- Del Toro, G. (2002). *Blade II*. USA.
- Daniels, L. (2009). *Precious*. USA.
- Daniels, L. (2013). *The Butler (El mayordomo)*. USA.
- Darabont, F. (1994). *The Shawshank Redemption (Cadena perpetua)*. USA.
- Darabont, F. (1999). *The Green Mile (La milla verde)*. USA.
- Dash, J. (2002). *The Rosa Parks Story*. USA.
- Demme, J. (1993). *Philadelphia*. USA.
- Demme, T. (1999). *Life (Condenados a fugarse)*. USA.
- Donner, R. (1987). *Lethal Weapon (Arma letal)*. USA.
- Donner, R. (1989). *Lethal Weapon 2 (Arma letal 2)*. USA.
- Donner, R. (1992). *Lethal Weapon 3 (Arma letal 3)*. USA.
- Donner, R. (1998). *Lethal Weapon 4 (Arma letal 4)*. USA.
- Duke, B. (1993). *Sister Act 2: Back in the Habit (Sister Act 2: De vuelta al convento)*. USA.
- DuVernay, A. (2014). *Selma*. USA.
- Eastwood, C. (1999). *True Crime (Ejecución inminente)*. USA.
- Emmerich, R. (1996). *Independence Day*. USA.
- Fincher, D. (1995). *Seven*. USA.
- Fincher, D. (2002). *Panic Room (La habitación del pánico)*. USA.
- Fincher, D. (2008). *The Curious Case of Benjamin Button (El curioso caso de Benjamin Button)*. USA.
- Fleischer, R. (1975). *Mandingo*. USA.
- Fleming, V., Cukor, G., y Wood, S. (1939). *Gone with the Wind (Lo que el viento se llevó)*. USA.
- Ford, J. (1956). *The Searchers (Centauros del desierto)*. USA.
- Ford, J. (1960). *Sergeant Rutledge (El sargento negro)*. USA.
- Ford, J. (1962). *The Man Who Shot Liberty Balance (El hombre que mató a Liberty Balance)*. USA.
- Forster, M. (2001). *Monster's Ball*. USA.
- Foster, H., y Jackson, W. (1946). *Song of the South (Canción del sur)*. USA.
- Gary Gray, F. (2015). *Straight Outta Compton*. USA.
- Goyer, David S. (2004). *Blade Trinity*. USA.
- Gray, J. (1996). *The Glimmer Man*. USA.

- Griffith, D. W. (1915). *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*). USA.
- Guillermin, J., y Allen, I. (1974). *The Towering Inferno* (*El coloso en llamas*). USA.
- Hackford, T. (1982). *An Officer and a Gentleman* (*Oficial y caballero*). USA.
- Hackford, T. (2004). *Ray*. USA.
- Haggis, P. (2004). *Crash*. USA.
- Harlin, Renny. (1990). *Die Hard 2: Die Harder* (*La jungla 2: Alerta roja*). USA.
- Hill, J. (1974). *Foxy Brown*. USA.
- Hill, W. (1982). *48 Hrs.* (*Límte: 48 horas*). USA.
- Hill, W. (1985). *Brewster's Millions* (*El gran despilfarro*). USA.
- Huston, J. (1981). *Glory* (*Evasión o victoria*). USA.
- Ivory Wayans, K. (2000). *Scary Movie*. USA.
- Jackson, M. (1992). *The Bodyguard* (*El guardaespaldas*). USA.
- Jenkins, B. (2016). *Moonlight*. USA.
- Jewison, N. (1967). *In the Heat of the Night* (*En el calor de la noche*). USA.
- Jewison, N. (1999). *The Hurricane* (*Huracán Carter*). USA.
- Junger, G. (2001). *Black Knight* (*El caballero negro*). USA.
- Kasdan, L. (1985). *Silverado*. USA.
- Kaye, T. (1998). *American History X*. USA.
- Kazan, E., y Ford, J. (1949). *Pinky* (*Lo que la carne hereda*). USA.
- Kramer, S. (1958). *The Defiant Ones* (*Encadenados*). USA.
- Kramer, S. (1967). *Guess Who's Coming to Dinner* (*Adivina quién viene esta noche*). USA.
- Kubrick, S. (1960). *Spartacus* (*Espartaco*). USA.
- Landis, J. (1983). *Trading Places* (*Entre pillos anda el suelo*). USA.
- Landis, J. (1988). *Coming to America* (*El príncipe de Zamunda*). USA.
- Lawrence, F. (2007). *I Am Legend* (*Soy leyenda*). USA.
- Lean, D. (1945). *Brief Encounter* (*Breve encuentro*). Reino Unido.
- Lee, S. (1986). *She's Gotta Have It* (*Nola Darling*). USA.
- Lee, S. (1989). *Do the Right Thing* (*Haz lo que debes*). USA.
- Lee, S. (1991). *Jungle Fever* (*Fiebre salvaje*). USA.
- Lee, S. (1992). *Malcolm X*. USA.
- Lee, S. (1993). *Crooklyn*. USA.

- Lee Hancock, J. (2009). *The Blind Side (Un sueño posible)*. USA.
- Lerner, C (1964). *Black Like Me*. USA.
- LeRoy. M. (1937). *They Won't Forget (Ellos no olvidarán)*. USA.
- Mankiewicz, J. L. (1950). *No Way Out (Un rayo de luz)*. USA.
- Mann, M. (2001). *Ali*. USA.
- Marin, E. L. (1938). *Everybody Sing*. USA.
- McQueen, S. (2013). *12 Years a Slave (12 años de esclavitud)*. USA.
- McTiernan, J. (1988). *Die Hard (La jungla de cristal)*. USA.
- McTiernan, J. (1995). *Die Hard with a Vengeance (Jungla de cristal III: la venganza)*. USA.
- Melfi, T. (2016). *Hidden Figures (Figuras ocultas)*. USA.
- Muccino, G. (2006). *The Pursuit of Happyness (En busca de la felicidad)*. USA.
- Mulligan, R. (1962). *To Kill a Mockingbird (Matar a un ruiseñor)*. USA.
- Mulligan, R. (1988). *Clara's Heart (El desafío de una mujer)*. USA.
- Murphy, E. (1989). *Harlem Nights (Noches de Harlem)*. USA.
- Musker, J., y Clements. R. (1989). *The Little Mermaid (La sirenita)*. USA.
- Musker, J., y Clements, R. (2009). *The Princess and the Frog (Tiana y el sapo)*. USA.
- Nelson, R. (1963). *Lilies of the Field (Los lirios del valle)*. USA.
- Nichols, J. (2016). *Loving*. USA.
- Norrington, S. (1998). *Blade*. USA.
- Oedekerk, S. (1997). *Nothing to Lose (Nada que perder)*. USA.
- Parker, A. (1988). *Mississippi Burning (Arde Mississippi)*. USA.
- Parker, N. (2016). *The Birth of a Nation (El nacimiento de una nación)*. USA.
- Parks, G. (1971). *Shaft (Las noches rojas de Harlem)*. USA.
- Parks Jr., G (1972). *Super Fly*. USA.
- Pearce, R. (1990). *The Long Walk Home (El largo camino a casa)*. USA.
- Peele, J. (2017). *Get Out (Dejame salir)*. USA.
- Petrie, D. (1961). *A Raisin in the Sun (Un lunar en el Sol)*. USA.
- Pollard, H. A. (1927). *Uncle Tom's Cabin (La cabaña del tío Tom)*. USA.
- Proyas, A. (2004). *I, Robot (Yo, robot)*. USA.
- Pytko, J. (1996). *Space Jam*. USA.

- Quintano, G. (1993). *National Lampoon's Loaded Weapon (Con el arma a punto)*. USA.
- Redford, R. (2000). *The Legend of Bagger Vance (La leyende de Bagger Vance)*. USA.
- Reiner, R. (1996). *Ghosts of Mississippi (Fantasmas del pasado)*. USA.
- Reiner, R. (2007). *The Bucket List (Ahora o nunca)*. USA.
- Reitman, I. (1984). *Ghostbusters (Los cazafantasmas)*. USA.
- Ritchie, M. (1986). *The Golden Child (El chico de oro)*. USA.
- Robinson, C. (2006). *ATL*. USA.
- Scott, T. (1991). *The Last Boy Scout (El último Boy Scout)*. USA.
- Schumacher, J. (1996). *A Time to Kill (Tiempo de matar)*. USA.
- Shadyac, T. (1996). *The Nutty Professor (El profesor chiflado)*. USA.
- Shadyac, T. (2003). *Bruce Almighty (Como Dios)*. USA.
- Shankman, A. (2003). *Bringing Down the House (Se montó la gorda)*. USA.
- Sharpsteen, B. (1941). *Dumbo*. USA.
- Simien, J. (2014). *Dear White People (Querida gente blanca)*. USA.
- Singleton, J. (2000). *Shaft (Shaft: The Return)*. USA.
- Singleton, J. (1991). *Boyz N the Hood (Los chicos del barrio)*. USA.
- Singleton, J. (2001). *Baby Boy*. USA.
- Singleton, J. (2005). *Four Brothers (Cuatro hermanos)*. USA.
- Sirk, D. (1959). *Imitation of Life (Imitación a la vida)*. USA.
- Smith, J. N. (1995). *Dangerous Minds (Mentes peligrosas)*. USA.
- Sonnenfeld, B. (1997). *Men in Black (Men in Black (Hombres de negro))*. USA.
- Sonnenfeld, B. (1999). *Wild Wild West*. USA.
- Spielberg, S. (1985). *The Color Purple (El color púrpura)*. USA.
- Stahl, J. M. (1934). *Imitation of Life. Imitación de la vida*. USA.
- Story, T. (2009). *Hurricane Season*. USA.
- Tarantino, Q. (1994). *Pulp Fiction*. USA.
- Tarantino, Q. (1997). *Jackie Brown*. USA.
- Tarantino, Q. (2012). *Django Unchained (Django Desencadenado)*. USA.
- Tarantino, Q. (2015). *The Hatefu Eight (Los odiosos ocho)*. USA.
- Taylor, T. (2011). *The Help (Criadas y señoras)*. USA.
- Tennant, A. (2005). *Hitch (Hitch: especialista en ligues)*. USA.

- Tillman Jr., G. (2000). *Men of Honor (Hombres de honor)*. USA.
- Van Peebles, M. (1971). *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*. USA.
- Vidor, K. (1929). *Hallelujah (Aleluya)*. USA.
- Wachowski, L., y Wachowski, L. (1999). *The Matrix (Matrix)*. USA.
- Wachowski, L., y Wachowski, L. (2003). *The Matrix Reloaded (Matrix Reloaded)*. USA.
- Wachowski, L., y Wachowski, L. (2003). *The Matrix Revolutions (Matrix Revolutions)*. USA.
- Walsh, R. (1957). *Band of Angels (La esclava blanca)*. USA.
- Washington, D. (2016). *Fences*. USA.
- Young, R. (1998). *A Knight in Camelot (Desmadre en Camelot)*. USA.
- Zemeckis, R. (1994). *Forrest Gump*. USA.
- Zinnemann, F.(1952). *The Member of the Wedding*. USA.
- Zucker, J. (1990). *Ghost (Ghost. Más allá del amor)*. USA.
- Zwick, E. (1989). *Glory (Tiempo de gloria)*. USA.

7.2 Filmografía II: Series de Televisión analizadas

Aquí se muestra un listado de todas las series de televisión y *shows* cómicos que han sido nombrados a lo largo del presente trabajo, además de otros títulos de interés. Este anexo tiene la finalidad de facilitar una base de contenido televisivo de ficción estadounidense sobre la comunidad afroamericana de forma ordenada.

- Ansari, A., y Yang, A. (2015-). *Master of None*. USA.
- Ball, A. (2001-2005). *Six Feet Under (A dos metros bajo tierra)*. USA.
- Bicley, W., y Warren, M. (1989-1997). *Family Matters (Cosas de Casa)*. USA.
- Borowitz, A., y Borowitz, S. (1990-1996). *The Fresh Prince of Bel-Air (El príncipe de Bel-Air)*. USA.
- Cannel, S. J., y Lupo, F. (1983-1987). *The A-Team (El equipo A)*. USA.
- Carnahan, M. (2012-2016). *House of Lies*. USA.
- Cosby, B. (1984-1992). *The Cosby Show (El show de Bill Cosby)*. USA.
- Cosby, B. (1972-1984). *Fat Albert and the Cosby Kids (El gordo Alberto y la pandilla Cosby)*. USA.
- Daniels, L., y Strong, D. (2015-). *Empire*. USA.
- Fontana, T. (1997-2003). *OZ*. USA.
- Franklin, J. (1992-1997). *Hangin' with MR. Cooper (Vivir con Mr. Cooper)*. USA.
- Glover, D. (2016-). *Atlanta*. USA.
- Goor, D. J., y Schur, M. (2013-). *Brooklyn Nine-Nine*. USA.
- Haley, A. (1977). *Roots (Raíces)*. USA.
- Kohan, J. (2013-2019). *Orange is the New Black*. USA.
- Murphy, R., Cragg, N., y Howard, S. (2018-). *Pose*. USA.
- Nowalk, P. (2014-). *How to Get Away with Murder (Cómo defender a un asesino)*. USA.
- Pryor, R. (1977). *The Richard Pryor Show*. USA.
- Rhimes, S. (2012-2018). *Scandal*. USA.
- Simien, J. (2017-). *Dear White People (Queridos blancos)*. USA.
- Simon, D. (2002-2008). *The Wire (Bajo Escucha)*. USA.

7.3 Filmografía III: Documentales analizados

Aquí se muestra el listado de los documentales -y un programa de entrevistas- nombrados a lo largo del trabajo, además de otros títulos complementarios. La función de este anexo es la de facilitar una base audiovisual documental sobre ciertos acontecimientos de no ficción en la historia de la comunidad afroamericana en Estados Unidos

Barzyk, F. (1963). *The Negro and the American Promise*. USA.

Buirski, N. (2011). *The Loving Story*. USA.

Connel, B., y Jersey, B. (1966). *A Time for Burning*. USA.

DuVernay, A. (2016). *13th (Enmienda XIII)*. USA.

Lee, S. (2017). *Rodney King*. USA.

Lindsay, D., y Martin, T. J. (2017). *LA 92*. USA.

Peck, R. (2016). *I Am Not Your Negro*. USA.

Riggs, M. (1992). *Color Adjustment*. USA.

Saltzman, P. (2012). *The Last White Knight*. USA.

7.4 Tabla analítica de roles en cine y audiovisual

En este epígrafe se muestra de forma cronológica el rol característico de los intérpretes afroamericanos en las películas más características. La función de este anexo es la de mostrar de forma sencilla cuales han sido los roles más repetidos en un cierto periodo de tiempo, además de exponer la relación entre algunos intérpretes y ciertos roles.

Al rol del *main character* se añade una subdivisión 'main character Af.' cuando la raza tenga un peso presencial en la trama.

Película	Año	Intérprete	Personaje	Rol
<i>The Birth of a Nation</i>	1915	Walter Long (<i>blackface</i>)	Gus	<i>Brute negro</i>
<i>Uncle's Tom Cabin</i>	1927	Mona Ray (<i>blackface</i>)	Topsy	<i>Loyal slave</i>
<i>The Jazz Singer</i>	1927	Al Jolson (técnica <i>blackface</i>)	Jackie Raboniwitz/Jack Robin	<i>Otro</i>
<i>Hallelujah</i>	1929	Varios	Varios	<i>Otro</i>
<i>Gone With The Wind</i>	1939	Hattie McDaniel	Mammy	<i>Mammy</i>
<i>Dumbo</i>	1941	James Baskett (voz)	Fat Crow	<i>Otro</i>
<i>Casablanca</i>	1942	Dooley wilson	Sam	<i>Loner</i>
<i>Song of the South</i>	1946	James Baskett	Tio Remus	<i>Otra</i>

<i>Spartacus</i>	1960	Woody Strode	Draba	<i>Loner</i>
<i>Sergeant Rutledge</i>	1960	Woody Strode	Sergeant Rutledge	<i>Black victim</i>
<i>To Kill a Mockinbird</i>	1962	Brock Peters	Tom Robinson	<i>Black victim</i>
<i>The Man Who Shot Liberty Valance</i>	1962	Woody Strode	Pompey	<i>Loner</i>
<i>Guess Who's Coming to Dinner</i>	1967	Sidney Poitier	John Prentice	<i>Main character Af.</i>
<i>The Tower in Inferno</i>	1974	O. J Simpson	'Jefe de Seguridad'	<i>Loner</i>
<i>Blazing Saddles</i>	1974	Cleavon Little	Bart	<i>Buddy</i>
<i>Foxy Brown</i>	1974	Pam Grier	Foxy Brown	<i>Main character Af.</i>
<i>Mandingo</i>	1975	Ken Norton	Mede	<i>Otro</i>
<i>Rocky</i>	1976	Carl Weathers	Apollo Creed	<i>Loner</i>
<i>An Officer and a Gentleman</i>	1982	Louis Gossett Jr.	Emil Foley	<i>Loner</i>
<i>Ghostbusters</i>	1984	Ernie Hudson	Winston Zeddemore	<i>Buddy</i>
<i>Beverly Hills Cop</i>	1984	Eddie Murphy	Axel Foley	<i>Main character Af.</i>

<i>The Color Purple</i>	1985	Whoopi Goldberg	Celie	<i>Main character Af.</i>
		Danny Glover	Albert Johnson	<i>Otro</i>
<i>She's Gotta Have It</i>	1986	Tracy Camilla Johns	Nola Darling	<i>Main character Af.</i>
<i>Lethal Weapon film series</i>	1987-1998	Danny Glover	Roger Murtaugh	<i>Buddy</i>
<i>Die Hard (I, II, III)</i>	1988-1995	Reginald VelJohnson	Al Powell	<i>Buddy</i>
<i>A Knight in Camelot</i>	1988	Whoopi Goldberg	Vivien Morgan/ Sir Boss	<i>Main character</i>
<i>Do the Right Thing</i>	1989	Spike Lee	Mookie	<i>Main character Af.</i>
<i>The Little Mermaid</i>	1989	Samuel E. Wright	Sebastián	<i>Buddy</i>
<i>Boyz N the Hood</i>	1991	Ice Cube	Doughboy	<i>Main character Af.</i>
		Cuba Gooding Jr	Tre Styles	
<i>Fried Green Tomatoes</i>	1991	Stan Shaw	Big George	<i>Black victim</i>
<i>Dangerous Minds</i>	1995	Varios	Varios	<i>Black victim</i>
<i>Seven</i>	1995	Morgan Freeman	William Somerset	<i>Main character</i>
<i>Vampire in Brooklyn</i>	1995	Eddie Murphy	Maximilian	<i>Main character Af.</i>

<i>Blade film series</i>	1998-2004	Wesley Snipes	Blade	<i>Main Characater</i>
<i>Wild Wild West</i>	1999	Will Smith	Jim West	<i>Buddy</i>
<i>Matrix film series</i>	1999-2003	Laurence Fishburne	Morfeo	<i>Main character</i>
<i>Ali</i>	2001	Will Smith	Cassius Clay/Muhammad Ali	<i>Main character Af.</i>
<i>John Q</i>	2002	Denzel Washington	John Quincy Archibald	<i>Main character</i>
<i>I, Robot</i>	2004	Will Smith	Del Spooner	<i>Main character</i>
<i>Catwoman</i>	2004	Halle Berry	Patience Phillips/Catwoman	<i>Main character</i>
<i>Ray</i>	2004	Jamie Foxx	Ray Charles	<i>Main character Af.</i>
<i>Hitch</i>	2005	Will Smith	Alex Hitchens	<i>Main character</i>
<i>I am Legend</i>	2007	Will Smith	Robert Neville	<i>Main Character</i>
<i>The Princess and the Frog</i>	2009	Anika Noni Rose	Tiana	<i>Main character Af.</i>
<i>Precious</i>	2009	Gabourey Sidibe	Precious	<i>Black victim y Main character Af.</i>
<i>The Help</i>	2011	Viola Davis	Aibileen Clark	<i>Main character Af. (mammy contemporánea)</i>

<i>Django Unchained</i>	2012	Jamie Foxx	Django	<i>Main character Af. (brute negro)</i>
		Samuel L. Jackson	Stephen	<i>Loyal slave (sátira)</i>
<i>Moonlight</i>	2016	Alex Hibbert Ashton Sanders Trevante Rhodes	Chiron	<i>Main character</i>

Fuente: Elaboración propia